

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DOUTORADO

TEATRO EM PORTO VELHO (1978-2018):

Quatro décadas de (r)existência da cena teatral

ADAILTON ALVES TEIXEIRA

São Paulo

Dezembro de 2023

ADAILTON ALVES TEIXEIRA

**TEATRO EM PORTO VELHO (1978-2018):
Quatro décadas de (r)existência da cena teatral**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: Estética e poéticas cênicas.

Orientador: Alexandre Luiz Mate.

São Paulo

Dezembro de 2023

T266t Teixeira, Adailton Alves, 1973-

Teatro em Porto Velho (1978-2018) : quatro décadas de
(r)existência da cena teatral / Adailton Alves Teixeira. -- São Paulo,
2023.

352 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro brasileiro. 2. Porto Velho (RO). 3. Política cultural. 4.
Festivais de Teatro. I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ADAILTON ALVES TEIXEIRA

**TEATRO EM PORTO VELHO (1978-2018):
Quatro décadas de (r)existência da cena teatral**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Artes.

Tese aprovada em: 15/12/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
Instituto de Artes/Unesp – Orientador

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Universidade Federal do Pará - UFPA

Prof. Dr. Rodrigo Moraes Leite
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Prof. Dr. Alexandre Falcão de Araújo
Universidade Federal de Rondônia - Unir

Profa. Dra. Simone Carleto
PPG do Instituto de Artes/Unesp

A todos/as/es artistas que praticam a linguagem efêmera e artesanal que é o teatro, que resistem através dos tempos, que fazem rir, chorar, sonhar e imaginar outras realidades possíveis, e, especialmente, à gente teatreira de Rondônia, que tem atuado e militado em um terreno tão árido.

AGRADECIMENTOS

O mundo tem se apresentado cada vez mais árido, mas sempre encontramos pessoas absolutamente generosas, solidárias, e em toda e qualquer jornada tais pessoas são imprescindíveis, logo, não seria diferente na escrita desta tese. Assim, ainda que correndo o risco de esquecer muita gente importante, gostaria de agradecer nomeando a seguir, como integrantes de um coro muito maior, várias dessas pessoas que contribuíram em meu processo de construção desta reflexão acadêmica, mas não só.

Quero agradecer inicialmente a todos/as entrevistados/as que contribuíram com suas histórias e memórias, de modo a termos um conjunto significativo de documentos: Alejandro Bedotti (*in memoriam*), Ângela Cavalcante, Arnaldo Silva (*in memoriam*), Bira Lourenço, Carlos Macedo (o poeta Mado), Carlos Maracanã, Chicão Santos, Elcias Villar, Fabiano Barros, Firminetto Mendes, Jória Lima, Júnior Lopes, Kenny Frazão, Leninha Bastos, Mário Zumba, Nery Rodrigues, Ricardo Moreira, Selma Pavanelli, Suely Rodrigues e Zaine Diniz.

Agradeço também aos estudantes que me acompanharam na matéria Teatro Brasileiro em 2019 e que realizaram as transcrições dos oito encontros do “Conversas de Quinta: arte e cultura em debate”: Ádamo Teixeira, Alexia Milena dos Santos Custódio Dantas, Amanda Maria Mello, Edmar José Monteiro Leite, Ednalva Silva de Castro (Tia Vavá), Emerson Barros Garcia, Enderson Bruno Rodrigues Vasconcelos da Silva, Flávia Diniz, Jamile Soares, Jonathan Luiz Ignácio, Sabrina Barbosa Gonçalves, Sâmia Pandora dos Santos Pinto, Stephanie Caroline Matos Dantas e Vinicius Brito.

Agradeço a meu orientador, Alexandre Mate, meu grande mestre de vida, que, por meio de sua dedicação, rigor, comprometimento, delicadeza e sensibilidade me conduziu na realização desta pesquisa. Minha gratidão sempre!

Agradeço aos integrantes do grupo de pesquisa “Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais”, carinhosamente chamado de Amorada, cujo espaço de trocas acadêmicas foi e é importantíssimo: Ana Carolina Angrisani, Davi Lima, Elisa Dionísio Martins, Fábio Resende, José Carneiro, Luiz Campos, Luiz Eduardo Frin, Reginaldo Nascimento, Simone Carleto e Everton da Silva.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes,

especialmente aqueles e aquelas com quem pude trocar e aprender em suas matérias: Lúcia Vieira Romano, Lucila Tragtenberg, Luiza Helena da Silva Christov e Mário Fernando Bolognesi.

Agradeço a Universidade Federal de Rondônia, onde atuo, pela liberação para cursar o doutorado; e agradeço mais especialmente aos colegas de trabalho do Departamento Acadêmico de Artes, os docentes do Curso Licenciatura em Teatro, Alexandre Falcão de Araújo, José Maria Lopes Júnior (Júnior Lopes), Jussara Trindade Moreira, Luciano Flávio de Oliveira e Luiz Daniel Lerro, e aos que chegaram depois de minha saída: Cláudio Miranda Júnior e Marilyn Clara Nunes que possibilitaram que as matérias ministradas por mim continuassem a serem ofertadas aos estudantes.

Agradeço à minha companheira de todas as horas, Selma Pavanelli, que tem estado ao meu lado nos momentos difíceis e os alegres por duas décadas; agradeço a minha filha, Bruna Alves Pavanelli, razão de muitas das minhas lutas; ambas têm sido e são meu esteio na vida. Meu mais profundo afeto às duas!

Agradeço aos docentes que participaram de minha qualificação, contribuindo com apontamentos significativos e generosos: Prof. Dr. José Denis de Oliveira (UFPA), Prof. Dr. Rodrigo Moraes Leite (UFBA); e os suplentes Prof. Dr. Alexandre Falcão de Araújo (Unir) e Profa. Dra. Simone Carleto (IA-Unesp).

Agradeço a todas/os às/os funcionárias/os do Museu da Memória Rondoniense, sobretudo por terem permitido a visita a algumas pastas de seu arquivo histórico quando ainda passavam por reformas.

Agradeço aos parceiros/as do Teatro Ruante, que mesmo ao passar por dois anos de pandemia, nos provocamos a continuarmos criando arte: Bruno Selleri, Jamile Soares, Maycon Moura, Selma Pavanelli e Stephanie Matos; bem como “As de Saias”, brincadeira gostosa pelo universo da música, com Alexandre Falcão e Selma Pavanelli, com contribuições imprescindíveis de Jussara Trindade, do produtor musical Thiago Maziero e do arranjador vocal Renato Spinosa. É nós!

Agradeço aos demais amigos/as, que por lapsos de memória não consegui aqui registrar, mas que contribuíram e contribuem com minha caminhada, sobretudo os integrantes dos movimentos sociais de Porto Velho e de Rondônia, que lutam pela construção de um mundo melhor.

Evoé!!!

Se há um lugar que é impossível entender de longe, por telefone ou pela internet, é a Amazônia. É preciso ver bem de perto e ter cuidado para não compreender rápido demais.

Eliane Brum, *O olho da rua*.

O grande drama do Brasil é que ele não conhece a si mesmo.

Glauber Rocha *apud* Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro*.

RESUMO

Partindo da hipótese de que a cena teatral na cidade de Porto Velho encontra-se ainda em construção, onde coletivos e artistas lutam por sua profissionalização, a pesquisa foca em quatro décadas de história (1978-2018), posto terem sido muitas as mudanças durante tal período: a chegada de artistas vindos de outros estados para a cidade, a transformação de Território Federal em Unidade Federativa (1981), a luta por políticas públicas, a criação de festivais, a organização de uma federação de teatro, a implantação do sindicato da categoria, a criação de cursos livres e de um curso universitário, entre outros. Assim, buscamos responder, por meio do levantamento histórico em fontes primárias e realização de entrevistas, quais teriam sido os avanços e os percalços enfrentados pelos artistas e coletivos nessa trajetória. Cabe destacar que, apesar de Porto Velho ter mais de cem anos, ainda não foi realizada nenhuma pesquisa de tal produção na área teatral. O teatro porto-velhense conta com poucas publicações específicas, e em sua totalidade, muito recentes, produzidas graças à Lei Aldir Blanc (14.017/20). À vista disso, a pesquisa aqui desenvolvida caracteriza-se como uma contribuição à memória da cena teatral de Porto Velho.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; grupos teatrais; história; Porto Velho; Rondônia.

ABSTRACT

Based on the hypothesis that the theater scene in the city of Porto Velho is still under construction, where collectives and artists are fighting for its professionalization, the research focuses on four decades of history (1978-2018), since there have been many changes during this period: the arrival of artists from other states to the city, the transformation of the Federal Territory into a Federal Unit (1981), the fight for public policies, the creation of festivals, the organization of a theater federation, the establishment of the theater union, the creation of free courses and a university course, among others. Thus, through a historical survey of primary sources and interviews, we sought to answer what the advances and setbacks faced by artists and collectives in this trajectory might have been. It's worth noting that, although Porto Velho is more than a hundred years old, no research has yet been carried out into its theatrical production. Porto Velho theater has few specific publications, and all of them very recent, produced thanks to the Aldir Blanc Law (14.017/20). In view of this, the research carried out here is characterized as a contribution to the memory of Porto Velho's theatre scene.

KEYWORDS: theater; theater groups; history; Porto Velho; Rondônia.

RESUMEN

Partiendo de la hipótesis de que la escena teatral en la ciudad de Porto Velho es una escena aún en construcción, en la que colectivos y artistas luchan por su profesionalización, la investigación se centra en cuatro décadas de historia (1978-2018), ya que hubo muchos cambios en este período: como la llegada de artistas de otros estados a la ciudad, la transformación del Territorio Federal en Unidad Federativa (1981), lucha por políticas públicas, creación de festivales, organización de una federación de teatro, implementación del sindicato, creación de cursos libres y un curso universitario, entre otros. Así, buscamos responder, a través de una encuesta histórica en fuentes primarias y a través de entrevistas, cuáles son los avances y percances que enfrentaron los artistas y colectivos en esta trayectoria. Cabe señalar que, aun que Porto Velho tenga más de cien años, aún no se ha realizado ninguna investigación sobre la dicha producción en el ámbito teatral. El teatro local tiene pocas publicaciones específicas, casi todas muy recientes, producidas gracias a la Ley Aldir Blanc (14.017/20). Por lo tanto, la investigación se inserta como una contribución significativa para la memoria de la escena de Porto Velho.

PALABRAS CLAVE: teatro; grupos teatrales; historia; Porto Velho; Rondônia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 – Real Forte Príncipe da Beira	43
FIGURA 02 – Rua Divisória	50
FIGURA 03 – Pelas de borracha	58
FIGURA 04 – Campanha da borracha	87
FIGURA 05 – Contracapa da <i>Revista Manchete</i>	92
FIGURA 06 – Capa da <i>Revista Veja</i> de 1982	95
FIGURA 07 – JK caminha sobre a árvore	102
FIGURA 08 – Migrantes do estado de Rondônia em 1980	106
FIGURA 09 – Capa da <i>Revista Manchete</i> de 1973	109
FIGURA 10 – Propaganda do Ministério do Interior	111
FIGURA 11 – UHE de Jirau	117
FIGURA 12 – Notícia sobre o Festival de Teatro	148
FIGURA 13 – Folha de rosto do Estatuto da Fetear	150
FIGURA 14 – Matéria em jornal, 1982	161
FIGURA 15 – Edital lançado em 1987	168
FIGURA 16 – Arquivo Semed	174
FIGURA 17 – Capa do material gráfico da edição de 1996	182
FIGURA 18 – Público no Amazônia Encena na Rua	188
FIGURA 19 – Pensamento Giratório	194
FIGURA 20 – Labibe Bártolo	206
FIGURA 21 – Jango Rodrigues e Wany Sampaio	207
FIGURA 22 – Ângela e Alejandro	214
FIGURA 23 – Espetáculo <i>Dr. Tijolo e a turma sem miolo</i>	218
FIGURA 24 – Espetáculo <i>Meu rio</i>	222
FIGURA 25 – Cenas de <i>Quem matou Zefinha?</i>	233
FIGURA 26 – Capa do programa do espetáculo <i>Chico Rei</i>	235
FIGURA 27 – Segunda montagem de <i>Tira a canga do boi</i>	241
FIGURA 28 – Cena de <i>Maria.com</i>	246
FIGURA 29 – <i>As nove luas</i>	255
FIGURA 30 – <i>Ópera do beradeiro</i>	257
FIGURA 31 – <i>O dragão de Macaparena</i>	260

FIGURA 32 – <i>Filhas da Mata</i>	263
FIGURA 33 – <i>Mulheres do Aluá</i>	269
FIGURA 34 – <i>A borracheira</i>	274
FIGURA 35 – <i>Tabule</i>	280
FIGURA 36 – Apresentação do espetáculo pelo <i>WhatsApp</i>	288
FIGURA 37 – Cena de <i>Álbum de família</i>	291
FIGURA 38 – Apresentação de <i>Cabaret</i> na arena da EFMM	294
FIGURA 39 – Apresentação de <i>Lete</i> em meio as águas do rio Madeira em 2014	299
FIGURA 40 - Cena do ebó em <i>Îfé</i>	302
FIGURA 41 – Apresentação de <i>Era uma vez João e Maria... e ainda é</i>	306
FIGURA 42 – <i>A muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe</i>	311

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Anvisa – Agência Nacional de Vigilância Sanitária
APIB – Articulação dos Povos Indígenas do Brasil
BASA – Banco da Amazônia S/A
BEC – Batalhão de Engenharia e Construção de Porto Velho
BID – Banco Interamericano de Desenvolvimento
BOC – Bloco Operário e Camponês
CAETA – Comissão Administrativa de Encaminhamento de Trabalhadores para Amazônia
CEBs – Comunidades Eclesiais de Base
CCAW – Comissão de Controle dos Acordos de Washington
CGC – Cadastro Geral de Contribuinte
CNPJ – Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica
Confenata – Confederação Nacional de Teatro Amador
CPC – Centro Popular de Cultura
CPI – Comissão Parlamentar de Inquérito
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda
DNI – Departamento Nacional de Imigração
EFMM – Estrada de Ferro Madeira-Mamoré
Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.
Enem – Exame Nacional do Ensino Médio
FEB – Força Expedicionária Brasileira
Femut – Festival Estudantil Municipal de Teatro
Fenata – Federação Nacional de Teatro Amador
Fetadif – Federação de Teatro Amador do Distrito Federal
Fetear – Federação de Teatro Amador de Rondônia
Funarte – Fundação Nacional de Artes
Funcer – Fundação Cultural do Estado de Rondônia
Funcultural – Fundação Cultural de Porto Velho
Fundacen – Fundação Nacional de Artes Cênicas
Inacen – Instituto Nacional de Artes Cênicas

Incra – Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
JK – Juscelino Kubitschek
LDB – Lei de Diretrizes e Bases
MCTI – Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovação
MEC – Ministério da Educação
Mero – Museu da Memória Rondoniense
MinC – Ministério da Cultura
Mobral – Movimento Brasileiro de Alfabetização
Neho-USP – Núcleo de História Oral da USP
OMS – Organização Mundial da Saúde
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PDE – Plano de Desenvolvimento da Educação
PDP – Projeto Democrático Popular
PND - Plano Nacional de Desenvolvimento
PPC – Projeto Pedagógico do Curso
PSDB – Partido da Social Democracia Brasileira
PSL – Partido Social Liberal
PT – Partido dos Trabalhadores
PUC – Pontifícia Universidade Católica
Reuni – Plano de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais
Sated – Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões
Sava – Superintendência para o Abastecimento do Vale Amazônico
SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais
SEC – Secretaria de Educação e Cultura
Secet – Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo
Sejucel/RO – Superintendência da Juventude, Cultura, Esporte e Lazer do Estado de Rondônia
Semec – Secretaria Municipal de Educação e Cultura
Semed – Secretaria Municipal de Educação de Porto Velho
Semta – Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia
Sesc – Serviço Social do Comércio
Sesp – Serviço de Saúde Pública
SFH – Sistema Financeiro Habitacional
SMAPP – Serviço de Navegação e Administração do Porto do Pará

SNT – Serviço Nacional de Teatro

Sonata – Sociedade Nacional de Teatro Amador

Sudam – Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia

SUS – Sistema Único de Saúde

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

TU/UFMG – Teatro Universitário

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFPA – Universidade Federal do Pará

UHE – Usinas Hidrelétricas

UnB – Universidade de Brasília

Unesp – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Unir – Universidade Federal de Rondônia

USAF – United State Air Force

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	Breve relato em primeira pessoa acerca de um tempo pandêmico ..	17
1.2	A metodologia desenvolvida na pesquisa	30
1.3	A divisão dos capítulos	39
2	CONTEXTO HISTÓRICO – O SIGNO DO PROGRESSO E OS CICLOS EXPLORATÓRIOS EM PORTO VELHO E RONDÔNIA	42
2.1	O positivismo e a força do imaginário do progresso	65
2.2	Progresso como mito fundador	71
2.3	Real, imaginário e simbólico em Lacan	77
2.4	Segunda leva de exploração da borracha	83
2.5	A colonização do território a partir da década de 1960	97
2.6	O último ciclo econômico: as usinas hidrelétricas	112
2.7	Um estado medrado pelo positivismo?	119
3	O TEATRO EM PORTO VELHO DE 1978 A 2018: QUATRO DÉCADAS DE BUSCA POR CERTA PROFISSIONALIZAÇÃO DA CENA TEATRAL, AJUNTAMENTO E DISPERSÕES	128
3.1	Notícias da década de 1980 e seus entrelaçamentos com o presente	133
3.2	A organização do teatro amador em fins da ditadura civil-militar	137
3.3	Da Fenata à Confenata	139
3.4	A Federação de Teatro de Rondônia	149
3.5	Anos 1990: refluxo e novos atores em cena	169
3.6	Festivais: Femut, Amazônia Encena na Rua e Palco Giratório	173
3.7	A formação em teatro	195
4	PESSOAS E PERSONAS: A FACE DO TEATRO PORTO-VELHENSE E ALGUMAS DE SUAS OBRAS	203
4.1	Final da década de 1970 e anos 1980: retomada do teatro em Porto Velho	206
4.2	Uma fluminense e um argentino na Amazônia: Grupo del Silencio, Cipó e	

Quebracabeça	210
4.3 Asa para Água de Chucalho	226
4.4 Uma pernambucana finca raízes em certo porto	239
4.5 O dramaturgo pernambucano e o Fiasco	251
4.6 Um mergulho no imaginário rondoniense	261
4.7 Um mineiro e suas peripécias	277
4.8 A manauara e a Anômade	289
4.9 Os beiradeiros entram em cena	297
4.10 Palhaços/as vão às praças de Porto Velho	304
4.11 Demais coletivos que o sinal fechado impediu o avanço	312
5 CONCLUSÃO	317
REFERÊNCIAS	325

1 INTRODUÇÃO

1.1 Breve relato em primeira pessoa acerca de um tempo pandêmico¹

A pesquisa que aqui apresento iniciou-se bem antes mesmo do doutorado, com um projeto de extensão que desenvolvi ainda em 2017, “Conversas de Quinta: arte e cultura em debate”, que posteriormente se tornou uma base documental importante para o que se manifesta nesta tese. No entanto, o início propriamente dito de meu doutorado foi cheio de dúvidas: a começar pelas questões burocráticas na universidade em que atuo, não sabia se conseguiria ser ou não liberado. Depois de autorizada a minha liberação de forma retroativa – eu já estava de férias para poder garantir minha presença no início das matérias da pós-graduação. Assim, no mês de março de 2020, início do doutoramento no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), estava de férias na cidade de São Paulo; feliz pela conquista do doutorado e por lançar um livro sobre teatro de rua naquele mesmo período, fruto de minha dissertação de mestrado. Mas foi também no mês de março que tudo se complicou no Brasil – e no mundo, com a chegada da Covid-19. Já no lançamento de meu livro, no dia 14 de março na Giostri Editora, no bairro da Bela Vista em São Paulo, muitos amigos que haviam confirmado presença, disseram que não iriam comparecer devido ao alerta de pandemia dado pela Organização Mundial da Saúde (OMS). Depois vieram as dúvidas se haveriam ou não matérias para cursar. Tudo ficou em suspenso. Finalmente no mês de abril começaram a ser ofertadas as matérias de Seminários de Pesquisa II e I, voltadas aos doutorandos e aos mestrandos respectivamente. Acompanhei as duas, ambas de modo remoto. Assim, com as pessoas terrificadas ou no mínimo apreensivas, seguiu-se a vida e quem podia mantinha o isolamento social. Foi desse modo que se deu o primeiro semestre de 2020.

Dias antes de iniciar as matérias do segundo semestre de 2020, que ocorreria também de modo remoto, o Brasil vivia o *show* de horrores no campo da política institucional, uma série de erros sucessivos levou, no início de agosto

¹ Possivelmente, se as relações sociais ocorressem de outro modo, sem o processo pandêmico, decorrente da Covid-19, tal manifestação introdutória não fosse necessária. Entretanto, mesmo não sendo “usual” tal tipo de narrativa, é fundamental inseri-la aqui para que os pósteros possam saber o quanto se lutou para sobreviver e estar vivo.

daquele ano, a ultrapassar a escabrosa cifra de cem mil mortos pelo Coronavírus – ninguém imaginava o que poderia vir e que o saldo absurdo da pandemia, muito devido aos descasos do governo federal, seria de mais de 700 mil mortos. O pesadelo que havia se tornado a realidade brasileira, com o *show* de horrores da condução presidencial em relação à Covid-19, somou-se à terrível expropriação dos trabalhadores precarizados em meio a pandemia – levando, inclusive, àqueles que se encontravam na base, como os entregadores por aplicativos, a duas paralisações no mês de julho daquele ano; tudo transformado e nomeado de “novo normal”.

A distopia saiu dos livros ficcionais e ganhou a realidade. Relembrar tudo isso, ainda que de maneira rápida, é importante, pois, apesar de não poder frequentar arquivos ou bibliotecas naquele momento – fundamental em minha pesquisa –, eu vivia a condição de certo “privilégio” de poder estudar dentro de minha casa, ao lado de minha família, pois no último dia de março de 2020 eu havia retornado a Porto Velho em um voo superlotado. Enquanto boa parte dos/as brasileiros/as eram dispensados/das de seus empregos ou tinham de se submeter a condições cada vez mais precárias para se manterem vivos/as, eu podia gozar de certa “tranquilidade” em meio ao caos.

No primeiro semestre de 2020, a pandemia fez com que os artistas de maneira geral parassem suas atividades e fechassem seus espaços culturais. Por outro lado, as artes foram o grande sustentáculo para que muitas pessoas conseguissem passar por um momento tão aflitivo. Para fazer com que muitas/os continuassem a existir e a produzir, surgiu uma forte organização nacional, com ampla participação de artistas das mais diversas linguagens, gestores e parlamentares, deixando de lado diferenças e conseguindo, em tempo recorde, a aprovação de uma lei de emergência cultural, batizada com o nome do poeta e compositor Aldir Blanc (02/09/1946–04/05/2020), morto em decorrência de complicações da Covid-19.

Na semana em que foram iniciadas as aulas do segundo semestre de 2020, terceira semana de agosto, soube que uma das pessoas de minha pesquisa, o Alejandro Bedotti, havia sido hospitalizado, com estágio avançado de câncer no esôfago. Lembrei que na única vez que o encontrei, já durante a pandemia, na porta de sua casa, para receber dois de seus textos teatrais que seriam analisados na pesquisa, ele, naquele momento, já possuía muita

dificuldade na fala e foi Ângela Cavalcante, ex-companheira e grande amiga, quem mediou a nossa rápida conversa, “traduzindo” algumas das palavras de Bedotti. Sabendo da gravidade, escrevi um texto curto no dia 18 de agosto (que aproveitei um fragmento no corpo desta tese, no terceiro capítulo), no intuito de que ele tomasse contato de como seria mais ou menos a análise que faria a partir de seu trabalho. Assim que conclui, pedi para que Ângela Cavalcante conferisse e lesse para ele. Ela retornou com a triste notícia do seu falecimento, ocorrido a pouco mais de uma hora antes do recebimento do texto que eu havia enviado.

Na mesma semana a Lei Aldir Blanc, depois de idas e vindas nas negociações, foi finalmente regulamentada pelo executivo no dia 17 de agosto de 2020. Os artistas saíram vitoriosos em sua primeira luta, pois uma outra se iniciava: fazer com que estados e municípios cumprissem o prazo e fizesse com que os recursos chegassem às mãos das/os artistas. O estado de Rondônia e o município de Porto Velho conseguiram realizar a publicação de editais contemplando diversas iniciativas, embora na cidade o diálogo com o governo do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) tenha sido muito mais difícil do que com o governo do Partido Social Liberal (PSL) no estado, gestão do coronel Marcos Rocha. Entretanto, apesar do diálogo inicial, houve complicações para a realização das prestações de contas por parte das/os artistas.

No mesmo período a população viveu também mais um misto de angústia e esperança, anunciada uma nova onda do vírus, vinha também o anúncio das primeiras vacinas. Uma parte dos artistas começava a planejar como realizar seus projetos contemplados pela Lei Aldir Blanc, ao mesmo tempo em que se via anunciar, ao que tudo indicava, mais um ano complicado para as artes. Preocupados com isso – os problemas das políticas públicas, o retorno aos cofres da União dos recursos que pertenciam à cultura e, portanto, às artes – uma nova mobilização nacional teve início, para que a Lei Aldir Blanc fosse prorrogada até o final de 2021. O que veio com o apagar das luzes, no último dia do ano, ao ser publicada uma Medida Provisória prorrogando os recursos empenhados até 31 de dezembro. Se não resolvia todos os problemas, no caso de Rondônia, houve certo alívio, já que mais da metade dos recursos retornaria à União, com a Medida Provisória o estado poderia pagar os suplentes e até

lançar novos editais.

O ano de 2021 começou com cifras assustadoras em termos de pandemia. O Brasil ultrapassou as 200 mil mortes e no mundo a cifra chegou ao terrível número de 2 milhões de mortos. Por outro lado, uma esperança colocou-se no horizonte, muitos foram os países que começaram a vacinar, inclusive, ainda que tardiamente, o Brasil. Cabe destacar o trabalho das/os valorosas/os cientistas brasileiras/os e dos/as trabalhadores/as do Instituto Butantan de São Paulo, que mesmo com o desmonte e a perseguição à ciência, bem como a todas/os as/os profissionais do Sistema Único de Saúde (SUS), revelou seu gigantismo frente à realidade que se apresentou. No campo das artes, diversos projetos nas variadas linguagens começaram a serem realizados em todo o país, mantendo os coletivos e artistas ativos e criando, ainda que todas/os tendo de se adaptarem ao formato virtual, independentemente da linguagem a qual pertencessem. Em Porto Velho e em todo o estado de Rondônia começaram a proliferar as ações decorrentes da Lei Aldir Blanc. A adaptação ao novo formato virtual foi bem profícua, no entanto, os artistas no geral, e poucos no campo teatral conseguiram romper as suas bolhas. Isto é, em muitos casos, o “público” que assistiu as obras ficou restrito aos amigos mais próximos e a outros artistas. Evidente que a Lei, de caráter emergencial, não tinha o propósito de formar ou ampliar o público; o objetivo maior era o de socorrer as/os artistas e manter a cadeia produtiva das artes ativa, para que pudessem retornar às suas atividades no pós-pandemia. Quanto à pesquisa, ainda sem o alcance a outros mecanismos, alguns projetos possibilitaram o acesso a relatos, entrevistas, somando-se ao que eu já havia reunido. Houve pletora de transmissões pelas plataformas *YouTube* e *Facebook* com apresentações de diversas linguagens artísticas, festivais, mostras, publicações, entre outras, graças a Lei Aldir Blanc que, mesmo sem a utilização de todos os recursos disponíveis, mostrou que havia muita gente produzindo arte em Rondônia e, caso tivesse uma política pública efetiva, haveria uma profusão de manifestações e um amplo acesso por parte da população aos mais diversos campos da arte.

Em abril de 2021, um ano após o início da pandemia, lá estava eu iniciando uma nova matéria com Mario Bolognesi, “O circo e seus palhaços”, mas após a primeira aula, estive ausente nas duas seguintes, pois realizei uma mudança de casa com minha família e nesse processo veio a Covid. Fiquei

alguns dias “de molho” me recuperando, tendo 20% de meus pulmões comprometidos, mesmo assim, tive uma recuperação relativamente tranquila, graças à força de minha companheira Selma Pavanelli. A cada dia as notícias eram mais e mais assustadoras, quase sempre acompanhadas de recordes de mortes no país. Tudo era estarrecedor! Brasileiras/os atônitas/os frente à realidade que se apresentava.

Em junho de 2021 a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) do Senado, à medida que avançava nas investigações, explicitava o descaso e a intencionalidade do governo federal em deliberadamente permitir às mortes, na medida em que nunca houve um planejamento estratégico nacional para o enfrentamento da Covid-19, bem como havia uma crença e disseminação de notícias falsas acerca do que o governo chamava “imunidade de rebanho”. Nesse caso, os “animais” (rebanho) eram os brasileiros e as brasileiras, deixados à míngua e expostos ao vírus. Dentre as revelações, soube-se do não atendimento à empresa Pfizer, que insistiu por dezenas de vezes com o governo acerca da venda das primeiras doses produzidas, ao mesmo tempo, uma vacina indiana, Covaxin, ainda não totalmente testada e nem aprovada pela Agência Nacional de Vigilância Sanitária (Anvisa), teve negociações em tempo recorde, com valores bem superiores a ofertada pela empresa Pfizer. Ainda em junho, no dia 19, recebi a primeira dose da vacina AstraZeneca; nesse dia também ocorreram manifestações em mais de quatrocentos municípios brasileiros, pedindo vacina no braço, comida no prato e o impedimento constitucional do então presidente Jair Bolsonaro. Os absurdos do, hoje, ex-presidente, apesar de toda documentação reunida pela CPI não avançou, graças ao Procurador da República Augusto Aras, que não permitia que os processos de investigação fossem instaurados. Posteriormente (apenas em 2023), por meio de novas investigações mais apuradas, no governo que derrotou nas eleições seu antecessor, novos processos foram iniciados. Uma profusão de denúncias e de descobertas (escândalo das joias, contratação de *hacker* para supostamente acessar o tal “código fonte” das urnas eletrônicas, impedimentos para votação etc.) têm vindo à tona.

Retornando a 2021, na última semana de julho, as tragédias brasileiras, devido ao descaso do governo federal continuaram, também podemos chamar simplesmente de desmonte de nossas instituições. No dia 27 de julho a

plataforma digital do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), vinculado ao Ministério de Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), saiu do ar, deixando milhares de pessoas sem acesso ao Currículo Lattes. Decorrente de tal ação, milhares de bolsistas viveram a incerteza de que receberiam suas bolsas de estudo. Dois dias depois foi a vez de um trágico incêndio na Cinemateca Brasileira, em Vila Leopoldina, São Paulo. Em 2016, no mesmo prédio, já havia ocorrido um outro incêndio que destruiu mais de 500 obras, portanto, o pior já estava anunciado, diziam os especialistas. A Cinemateca é vinculada à Secretaria de Cultura, comandada à época por Mário Frias – o mesmo que dias antes havia feito uma postagem racista no *Twitter* contra o militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) Jones Manoel.

Iniciamos setembro de 2021 com a boa nova: a diminuição da média de mortos e mais de 130 milhões de pessoas vacinadas com ao menos uma dose ou dose única das vacinas disponíveis. À medida que o processo de vacinação avançava, evidentemente diminuía o número de mortes. Em casa, eu e minha companheira já tínhamos recebidos as duas doses e nossa filha, de 16 anos, tinha recebido a primeira dose. No campo cultural, a boa notícia veio com o lançamento de novo edital por parte da Fundação Cultural de Porto Velho, a partir dos recursos restantes da Lei Aldir Blanc. No campo social, a tensão se instaurou, pois as constantes ameaças de um golpe de Estado, por parte do então presidente e uma convocatória para mobilização no dia Sete de Setembro que, mesmo sem haver desfile militar, parecia colocar em xeque os já tradicionais Grito dos Excluídos², que tem ocorrido, no mesmo período, há quase trinta anos. Havia certa divisão nas esquerdas brasileiras, alguns defendendo a necessidade de se colocar, de se ir às ruas e outros afirmando que o melhor seria deixar o espaço livre para os bolsonaristas, assim não teriam nenhuma desculpa, caso ocorressem imprevistos. Ainda em setembro saíram também os editais do estado de Rondônia, lançados pela Sejucel, junto à notícia de uma nova variante do Corona vírus (variante Delta) no território. Em âmbito nacional, houve lançamento de alguns editais pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), que

² Nascido no seio da Igreja Católica, existe desde 1995 e sempre agregou diversos movimentos sociais, ao realizar suas manifestações na semana da pátria. Para mais informações, cf. verbete no Wikipedia, disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grito_dos_Exclu%C3%ADdos. Acesso em: 08 set. 2023.

voltava a dar sinais de vida. Foi também em setembro que ocorreu o lançamento de diversas canções inéditas do poeta e musicista Aldir Blanc, e que nominava a lei de socorro às artes, em *Virulência*, parceria com Alexandre Nero e Antônio Saraiva, sua força poética retrata o tempo que estávamos todos/as a viver:

Um vírus nos virou do avesso
 Nos arremessou pra dentro
 Um tiro nos atirou por entre
 A Maré

É preciso inventar
 Um lado de fora
 É preciso inventar
 Um lado de fora
 É preciso ventar
 [...]
 Madrugada ouço o choro de crianças baleadas
 Que brincando tombam na sala
 Quilombolas, guajajaras
 Machucadas nas florestas
 E favelas por um fio
 Equilibristas no nada

Que falta me faz meus pais
 Que falta nos faz a paz
 Que falta nos faz um país
 Na falta de ar
 Um governo deserto [...]³.

No início do mês de outubro realizei uma cirurgia de retirada de vesícula e tive uma rápida recuperação. Ainda na primeira quinzena do mesmo mês, o Teatro Ruante, coletivo de que faço parte, foi ao Acre para participar do Festival Matias de Teatro de Rua⁴, que teve apresentações presenciais. Aos poucos as programações culturais retornavam de modo presencial. Na cidade de Porto Velho, no entanto, no dia 30 de outubro de 2021, em decorrência de complicações da Covid-19, o jornalismo cultural rondoniense perdeu Sílvia

3 A música com a letra completa pode ser conhecida pelo canal da Biscoito Fino, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iJc-KGOnRg4&ab_channel=BiscoitoFino. Acesso em: 27 set. 2021.

4 Idealizado e produzido pela Cia Visse Versa desde 2015, homenageia um seringueiro, José Marques de Souza, o Matias, que esteve vinculado às lutas sociais e culturais de Rio Branco/AC. Para mais informações conferir o sítio eletrônico do coletivo, disponível em: <https://www.ciavisseeversa.com/festival-matias>. Acesso em: 08 set. 2023.

Santos, o Zé Katraca, muito ligado às brincadeiras populares, principalmente aos bois, quadrilhas e escolas de samba, sendo inclusive fundador de algumas delas como a Pobres do Caiari, em 1964. Zé Katraca era um grande divulgador da cultura porto-velhense e de várias manifestações artísticas do estado de Rondônia, além de compositor de sambas.

No dia 03 de novembro a publicação da pontuação de mais de um milhar de projetos da 2ª edição da Lei Aldir Blanc veio revelar a potência cultural de Rondônia e, ao mesmo tempo, o desespero de muitos produtores, que ao constatarem sua pontuação, perceberam que nenhuma política cultural abarcaria a todos e todas. No dia 12 veio o resultado final, o Teatro Ruante conseguiu aprovar alguns projetos, como a continuidade do “Festival PalhAçaí”, “Cena Negra” e “Gritos do Cotidiano”, todos criados na edição anterior da Lei Aldir Blanc. Ainda em novembro, nos dias 06 e 07, houve também o retorno do Ruante às ruas de Porto Velho com a apresentação de *A muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe*, na Praça Aluizio Ferreira, local bastante conhecido por suas diversas barracas de alimentação. Viver tal retorno às ruas da cidade foi uma alegria sem tamanho e, ao mesmo tempo, certa constatação de que as ruas seriam importantes na retomada das artes em geral, no sentido da reconstrução dos afetos da gente brasileira.

Com relação à Covid-19, também em novembro de 2021, o Ministério da Saúde autorizou a terceira dose de vacina, o reforço a todos e todas, a partir de 18 anos e após cinco meses da segunda dose. A população de 60 anos em diante já vinha sendo vacinada com a chamada dose de reforço. No campo científico novas descobertas trouxeram certo alento, pois foi constatado que diversas pessoas possuíam um certo tipo de gene que fazia com que não fossem contaminadas pelo Covid, o que ajudaria no desenvolvimento de novas vacinas⁵.

No final de dezembro, além dos preparativos para a chamada “virada de ano”, a população brasileira se deparou com um surto do vírus Influenza, agregando mais tensão ao dia a dia, Rondônia foi um dos estados com altas taxas de contaminação e oito mortes, inclusive de uma jovem de 17 anos. No Brasil, a boa notícia referia-se ao fato de que quase 70% das pessoas haviam

5 Entenda por que algumas pessoas não se infectaram com a Covid-19. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gxnVp7KIZVU&ab_channel=RecordNews Acesso em: 21 nov. 2021.

sido vacinadas/os com duas doses contra o Coronavírus. No plano artístico, os contemplados da 2ª edição da Lei Aldir Blanc em Rondônia começaram a receber os recursos para realizarem os projetos em 2022, o que foi um importante alento para iniciar o que esperava que fosse o último ano da gestão de Jair Bolsonaro.

Em 2022, a situação pandêmica, aparentemente, começava a se “normalizar”, sobretudo em razão das crianças receberem as primeiras vacinas. No campo cultural, novas rodadas de projetos em todo o Estado, que deveriam ser realizados até junho. Porém, fevereiro se iniciou com a triste notícia de que onze pessoas no Estado de Rondônia estavam em uma fila de espera para a UTI, devido à Covid-19: tratava-se de uma nova variante, a ômicron, que estava fazendo estragos. No dia 09 – dia trágico – houve 1295 mortes em decorrência da Covid-19, este sendo o maior número desde 29 de julho de 2021. Por outro lado, chegávamos nesse período a 78% dos vacinados com a primeira dose e de mais de 70% com as duas doses ou dose única, entretanto o reforço era pouco mais de 24%. O dia 24 de fevereiro merece destaque, pois foi um dia de conquista histórica para a cultura brasileira! Após grande mobilização nacional do setor cultural, artistas, gestores, trabalhadores e trabalhadoras da cultura conquistaram a unidade em torno da agenda nacional da cultura e foram aprovadas na Câmara dos Deputados as Leis Paulo Gustavo⁶ (PLP 73/2021) e Aldir Blanc 2 (PL 1518/2021). A primeira das leis inseriu-se na perspectiva emergencial, salvaguardando o setor cultural no momento de pandemia. Já a segunda, tem como diferencial ser uma lei estruturante, isto é, criará uma política de fomento à cultura brasileira, ao distribuir os recursos à todas as Unidades Federativas por cinco anos. No entanto, a Lei Paulo Gustavo estava mais próxima, pois faltava apenas a sanção presidencial e a Aldir Blanc ainda seria votada no Senado para depois ir à sanção da presidência. No entanto, e como já se esperava, Bolsonaro vetou a lei Paulo Gustavo e o Congresso, em novo processo de luta do setor junto aos parlamentares, meses depois, conseguiu derrubar o veto.

Março foi um mês triste e não começou bem: o mês referia-se à data do segundo ano de pandemia no mundo, já que a Organização Mundial da Saúde

⁶ Paulo Gustavo (30/10/1978-04/05/2021), foi um ator e comediante e teve, como já apresentado, o mesmo destino de Aldir Blanc, ou seja, foi vitimado pela Covid-19.

havia anunciado como início o dia 11 de março de 2020. No mundo foram mais de 6 milhões de pessoas mortas em decorrência da Covid-19, no Brasil, apesar do avanço vacinal, naquela data já eram mais de 653 mil mortos, entretanto, os mais otimistas já vislumbravam seu fim. Ainda no mesmo mês, a retomada de grandes eventos como o *Lollapalooza*, transformou-se em uma atividade antibolsonarista, sobretudo após tentativa de censura às/aos cantoras/es e deu o tom para os/as demais artistas das diversas linguagens ao longo daquele ano, que entraram em campanha para eleger Luiz Inácio Lula da Silva.

Abril se iniciou com muitos projetos culturais sendo realizados por um significativo número de grupos teatrais, Brasil afora, retomaram atividades presenciais (espetáculos, oficinas, dentre outros). A população viveu certo alívio, pois o número de mortes continuou a diminuir e, apesar da pandemia ainda existir, o uso de máscara foi flexibilizado em todo o país. No mesmo mês diversos festivais, principalmente de música e cinema, foram desenvolvidos em Rondônia, graças à Lei Aldir Blanc; festivais como Música de Valor, Festival Bérra Rap, 6ª Mostra de Cinema Verde na Tela, além de outros projetos, como Pequenas Dramaturgias – cotidiano como pré-texto com Fabiano Barros e lançamento de vídeo clipes como o do artista A Black Z. Já o Teatro Ruante realizou o projeto Papos do Vale, que trouxe apresentações e discussões acerca da temática LGBTQIAP+. Houve uma pletora de eventos artísticos no Estado, pois, como já foi afirmado, foi a primeira vez que em Rondônia os artistas puderam contar com tantos recursos destinados à cultura.

Maio iniciou com novas descobertas de sub-variantes da ômicron no Brasil e outras partes do mundo. No campo artístico, o grupo teatral O Imaginário realizou apresentações presenciais de seu novo espetáculo *Meu amigo inglês* e o Teatro Ruante realizou a 2ª edição da Mostra A Cena Negra Amazônica e outros coletivos e produtores realizaram diversos outros projetos, como festivais, lançamentos de livros, dentre outros, posto que este foi o penúltimo mês do prazo da realização dos contemplados na Aldir Blanc.

O início de junho de 2022 veio com o alerta para o que alguns cientistas chamaram de quarta onda silenciosa da Covid-19, pois na medida em que se avançava nas vacinas, os sintomas seriam enfraquecidos, assim, muitas pessoas poderiam ser/estar contaminadas sem saberem, daí a alusão ao silêncio; por outro lado, o acesso ao auto teste, vendidos em farmácias, era um

facilitador, mas nem todos que foram positivados com tais testes comunicavam às autoridades, o que gerou escassez de dados reais para medir o quantitativo de contaminados na “onda silenciosa”. Em Porto Velho foi anunciada a quarta dose de vacina para pessoas acima de 50 anos de idade. No campo cultural as programações realizadas com recursos da Aldir Blanc continuaram, assim foi o lançamento do curta-metragem *Ela mora logo ali*, de Fabiano Barros, que, vindo do teatro, alçou voo no audiovisual e foi uma excelente surpresa, confirmada com a participação e premiação posterior em diversos festivais pelo país, inclusive chegando ao Festival de Gramado – primeiro filme rodado no estado de Rondônia a chegar a tal festival –, de onde trouxe três Kikitos: melhor roteiro (Fabiano Barros e Rafael Rogante), melhor atriz (Agrael de Jesus) e melhor filme pelo júri popular.

A primeira semana de julho de 2022 teve um pico nos casos de Covid-19 em Rondônia, que vinha crescendo desde a segunda quinzena de junho, assim no dia 05 de julho a média dos sete dias era de 1051 casos no estado, de acordo com a Secretaria de Saúde. No dia 06 de julho, em transmissão pela *internet*, o microbiologista Atila Iamarino afirmou, a partir de dados recentes, que se estava em meio a uma nova onda de Covid-19, porém mais difícil de percebermos, posto que a aplicação de testes públicos teria diminuído, sendo que aqueles feitos em casa nem sempre eram comunicados às autoridades; não obstante, era flagrante de que no processo de elevação de casos, as mortes e os casos graves seguiram estáveis, graças à vacinação. O final de julho chegou e com ele um alerta da OMS acerca da chamada “varíola dos macacos” (Monkeypox⁷) como uma emergência de saúde pública global.

Porém, no segundo semestre, ao menos até outubro, o que dominou foram as eleições presidenciais. Os partidos conseguiram criar uma frente ampla

7 “A **Monkeypox** é uma doença causada pelo vírus Monkeypox do gênero Orthopoxvirus e família Poxviridae. O nome deriva da espécie em que a doença foi inicialmente descrita em 1958. Trata-se de uma doença zoonótica viral, em que sua transmissão para humanos pode ocorrer por meio do contato com animal ou humano infectado ou com material corporal humano contendo o vírus. Apesar do nome, é importante destacar que os primatas não humanos não são reservatórios do vírus da varíola. Embora o reservatório seja desconhecido, os principais candidatos são pequenos roedores (p. ex., esquilos) nas florestas tropicais da África, principalmente na África Ocidental e Central. O Monkeypox é comumente encontrado nessas regiões e pessoas com a doença são ocasionalmente identificadas fora delas, normalmente relacionadas a viagens para áreas onde a Monkeypox é endêmica”. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/composicao/svsa/resposta-a-emergencias/sala-de-situacao-de-saude/sala-de-situacao-de-monkeypox> Acesso em: 08 set. 2023.

de modo a enfrentar o bolsonarismo, até veículos de mídia, tradicionalmente opositores ao Partido dos Trabalhadores (PT), colocaram-se, de modo tático, contra Bolsonaro. Era premente a mudança.

Em agosto de 2022, retornei ao Museu da Memória Rondoniense (Mero) – fechado desde a primeira onda de Covid-19 –, o prédio ainda estava em reformas, porém consegui agendar uma visita. O intuito era verificar e contrapor dados a partir da documentação do arquivo daquele Museu àquela que já tinha tido acesso. Pude também visitar a Biblioteca Pública Municipal Francisco Meireles, na qual há um acervo de jornais do período estudado, entretanto, as condições eram bem precárias, pois ao manusear os jornais do final da década de 1970, eles rasgavam, desmanchavam... Era urgente e necessária a digitalização daquele material. Devido ao desgaste e à falta de condições adequadas preferi não continuar, posto que a pesquisa estava avançada no sentido de tempo e mesmo de escrita, a partir do que já havia reunido de documentos. Entretanto, de modo a confirmar alguns dados, sobretudo da década de 1980, voltei aos arquivos virtuais da Biblioteca Nacional, para verificar no jornal *Alto Madeira*, que tem diversos números digitalizados desde 1917 até 1989.

Fechando o mês, minha companheira e minha filha foram diagnosticadas com Covid-19, por ambas estarem vacinadas com esquema completo e reforço, foi bem mais tranquilo do que quando estive positivado. Dessa maneira, todos em casa fomos acometidos pelo Coronavírus enquanto realizava a pesquisa. Ainda em relação ao Covid, a OMS noticiou que morreram mais de um milhão de pessoas de janeiro a agosto de 2022 em decorrência do vírus, mesmo com tantos avanços que a ciência conseguiu, desde o início da pandemia já haviam ocorrido 6,4 milhões de mortes⁸. Agosto ia se encaminhando ao seu final, a campanha eleitoral, que havia se iniciado oficialmente no dia 16 daquele mês, seguia intensamente.

Enquanto isso, encaminhei ao Conselho do Instituto de Artes meu pedido de qualificação, aprovado e agendado para dezembro. Quanto mais próximos do final do mês, mais a eleição para presidente e os demais cargos se

8 Cf. matéria disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/mundo/2022/08/5032038-oms-mais-de-1-milhao-de-pessoas-morreram-por-covid-em-2022-no-mundo.html>. Acesso em: 30 ago. 2022.

encaminhavam para sua definição. Na região Norte, palco das maiores destruições e permissividades do governo Bolsonaro, sobretudo em relação aos povos originários e as comunidades tradicionais (no ano de 2023 ficamos sabendo, de fato, dos horrores com o povo Yanomami⁹), bem como da floresta amazônica, Lula só liderava no Amazonas e empatava no Amapá, Belém/PA também foi muito bem; em Rondônia, para desespero de certa parcela mais preocupada e atenta aos rumos do Brasil, a vantagem de Bolsonaro sobre Lula era de 54% contra 27% dos votos¹⁰. Afinal, Lula venceu, porém com uma pequena diferença. Os estragos na região Norte, por exemplo, não serão barrados do dia para noite, até porque, no caso de Rondônia, a direita manda e desmanda no governo estadual, na assembleia, nas prefeituras e nas câmaras de vereadores.

O país vive uma encruzilhada, a falta de acerto histórico com mais de três séculos de escravidão e outros males daí advindos e nossas mudanças históricas que nunca se deram por rupturas, sempre por acordos pelo alto e tendo uma educação que sempre serviu as elites, revelou mais uma vez seu lado perverso, já que muitos subalternizados embarcaram no projeto perverso de tonalidade fascista, sem perspectivas, aí permaneceram. No caso da região Norte, a integração forçada ao restante do país, realizada sobretudo nos anos de ditadura civil-militar (1964-1985), deixou marcas profundas em sua história. Há muito por se avançar no Brasil, pois o bolsonarismo, apesar dos estragos que fez no país e na vida de milhões, continua muito forte. Ainda temos de avançar na direção de uma educação para a liberdade, como apresenta Paulo Freire, pois, como sociedade, temos perpetuado uma educação do homem-objeto:

A educação das massas se faz, assim, algo de absolutamente fundamental entre nós. Educação que, desvestida da roupagem alienada e alienante, seja uma força de mudança e de libertação.

9 A mudança de gestão em âmbito federal foi fundamental para que viesse à tona o descaso para com este povo, no entanto, não são de hoje as denúncias e os absurdos cometidos em relação aos povos originários. Ainda sobre tal ponto, cabe mencionar o artigo de Maurício TERENA, *Uma vida marcada pela morte*, disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/zumbido-justica-antirracista/uma-vida-marcada-pela-morte-a-tragedia-anunciada-do-povo-yanomami/> Acesso em: 08 set. 2023; e, quanto as denúncias, cabe este outro da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), disponível em: <https://apiboficial.org/2023/01/23/ameaca-aos-yanomami-foi-ignorada/> Acesso em: 08 set. 2023.

10 Cf. matéria disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2022/08/ipec-lula-lidera-no-amazonas-empata-no-amapa-e-perde-para-bolsonaro-em-rondonia/>. Acesso em 22 set. 2022.

A opção, por isso, teria de ser, também, entre uma “educação” para a “domesticação”, para a alienação, e uma educação para a liberdade. “Educação” para o homem-objeto ou educação para o homem-sujeito (2011, p. 52).

No que tange à peste (momento pandêmico), o país, graças ao ciclo vacinal completo na maioria da população, foi ganhando certo ar de “normalidade”, com a tristeza de um saldo incalculável devido às mais de 700 mil mortes em decorrência do Covid-19, dezenas de milhares de sequelados e/ou doentes psiquicamente¹¹. Entretanto, 2023, após elegermos um novo presidente, o país começou a retomar certa regularidade, embora completamente cindido – cisão que, ao que tudo indica, veio para ficar. Chego ao final de minha pesquisa, com uma travessia difícil e com horizontes complexos à frente, sou outra pessoa e como cidadão sigo cheio de perguntas, como muitas e muitos brasileiras/os: do ponto de vista político, será que conseguiremos tomar novo rumo ou continuaremos, como país, a perpetrar absurdidades? O que mudar para avançarmos em outra direção, que seja mais justa para a ampla maioria da população? No que diz respeito à pesquisa aqui apresentada, muitos foram os questionamentos no percurso, frente a um mundo que desmorona. Espero, ao menos, honrar a trajetória de tantas e tantos que fizeram a história de parte significativa do teatro porto-velhense e rondoniense.

1.2 A metodologia desenvolvida na pesquisa

A pesquisa acerca do teatro porto-velhense, uma arte que praticamente nasceu com a cidade – posto termos encontrado registros já em 1917 e fortes indícios da prática em 1916 (TEIXEIRA, 2022), portanto, dois anos após a inauguração do município – ainda não foi totalmente inventariada, as quatro décadas aqui registradas não pretende se caracterizar como um documento definitivo, mas como um início, um abrir de portas para outras pesquisas. Há

11 O sítio eletrônico Biblioteca da Saúde, vinculado ao Ministério da Saúde informa que: “O aumento dos sintomas psíquicos e dos transtornos mentais durante a pandemia pode ocorrer por diversas causas. Dentre elas, pode-se destacar a ação direta do vírus da Covid-19 no sistema nervoso central, as experiências traumáticas associadas à infecção ou à morte de pessoas próximas, o estresse induzido pela mudança na rotina devido às medidas de distanciamento social ou pelas consequências econômicas, na rotina de trabalho ou nas relações afetivas e, por fim, a interrupção de tratamento por dificuldades de acesso”. Disponível em: <https://bvsmms.saude.gov.br/saude-mental-e-a-pandemia-de-covid-19/> Acesso em: 08 set. 2023.

muito a ser feito, pesquisado e registrado sobre a produção teatral, tanto na capital rondoniense como, também, com relação ao estado.

A tese aqui defendida é a de que, apesar da longa experiência teatral na cidade, a produção sempre teve altos e baixos, sem conseguir se estabelecer profissionalmente. Tal dificuldade, em nossa concepção, dialoga com a realidade de muitos artistas no Brasil, tanto pelo fato de não haver políticas públicas de cultura e pelo fato de o teatro jamais ter se tornado uma arte de massas no país, ficando, do ponto de vista profissional, restrito aos grandes centros como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Salvador e Fortaleza. Em tais cidades, mesmo com diversas dificuldades, tem havido certa continuidade, sobretudo por algum suporte e “poderio econômico”, que conseguem apoiar a opção profissional. Nesse particular, o conceito refere-se ao sujeito que consegue viver, quase exclusivamente, de sua arte. Mas não significa que mesmo nessas capitais em que há uma cena teatral profícua não haja dificuldades por parte dos/as artistas. Cabe ressaltar também que é justamente em algumas dessas capitais elencadas que estão os espaços de formação mais antigos do país, na região Norte as formações, sobretudo de nível superior, são recentes, a exceção ocorre no Pará, com uma escola criada em 1962. Alexandre Falcão de Araújo (2021a) em sua tese de doutoramento acerca do ensino de teatro de rua nas universidades realizou o levantamento de tais escolas de teatro e apresenta um quadro síntese:

Primeiros cursos ou escolas de teatro do Brasil

Ano	Profissionais envolvidos(as) na fundação ou criação do curso ou escola	Instituição ou curso	Cidade
1906	Gomes Cardim	Conservatório Dramático e Musical de São Paulo	São Paulo
1908	Coelho Neto	Escola Dramática Municipal (atual Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena)	Rio de Janeiro
1939	Abadie de Faria Rosa	Curso Prático de Teatro, ligado ao Serviço Nacional de Teatro – SNT (mudança de nomenclatura para Conservatório Dramático Nacional, em 1953; Escola de Teatro da Fefieg, em 1969; e, finalmente, Escola de Teatro da atual Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – Unirio)	Rio de Janeiro

1942	Renato Vianna	Escola de Arte Dramática do Rio Grande do Sul (embrião do Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul)	Porto Alegre
1944	Renato Vianna	Teatro Anchieta	Porto Alegre (depois Rio de Janeiro)
1944	Abdias do Nascimento	Teatro Experimental do Negro (TEN)	Rio de Janeiro
1948	Alfredo Mesquita	Escola de Arte Dramática (EAD) (incorporada à USP em 1966)	São Paulo
1952	Paschoal Carlos Magno	Curso de Arte Dramática do Teatro Duse	Rio de Janeiro
1952	Vicenzo Spinelli	Curso de Formação de Atores da Universidade de Minas Gerais (atual Teatro Universitário da UFMG)	Belo Horizonte
1955	Dulcina de Moraes	Fundação Brasileira de Teatro	Rio de Janeiro (depois Brasília)
Décadas de 1950 e 1960	Maria Clara Machado	Ação educativa do Teatro Tablado	Rio de Janeiro
1956	Martim Gonçalves	Escola de Teatro da Universidade da Bahia (atual Universidade Federal da Bahia)	Salvador
1957	Ruggero Jacobbi	Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul (embrião dos cursos de bacharelado e licenciatura do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS)	Porto Alegre
1958	João Alfredo Gonçalves da Costa, Octávio da Graça Mello, Valdemar de Oliveira, Hermilo Borba Filho e outros	Curso de Arte Dramática da Universidade do Recife (atual Universidade Federal de Pernambuco)	Recife
1960	José Maria B. de Paiva	Curso de Arte Dramática da Universidade Federal do Ceará	Fortaleza
1962	Benedito Nunes e Maria Sylvia	Grupo Norte Teatro Escola (embrião da futura Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará)	Belém

Fonte: (ARAÚJO, 2021a, p. 68-9).

Sequencialmente, na medida em que estuda uma modalidade popular, afirma o pesquisador:

Como é possível observar no quadro II, vários dos “primeiros cursos” de teatro do país teriam originado também as primeiras graduações em teatro. Evidentemente, em cada local tal processo aconteceu em períodos diferentes e de forma distinta.

Mesmo considerando as especificidades de cada curso ou instituição, é possível observar um traço predominantemente burguês e eurocêntrico nos primórdios do ensino de teatro no Brasil (ARAÚJO, 2021a, p. 69).

Muito distinto da realidade de Porto Velho, que até a primeira década do novo milênio, para se ter acesso a um curso técnico ou universitário, os artistas precisavam se deslocar para outros estados, logo, o acesso aos conhecimentos teatrais, ocorria por meio de oficinas e cursos livres ministrados por artistas mais experientes ou convidados/as vindos/as de outras cidades e regiões.

A nossa pesquisa revelou que, embora secular, o teatro em Porto Velho sofre e sofreu, direta ou indiretamente, influências dos ciclos exploratórios por que passaram a cidade e o estado, seja porque o processo migratório trouxe pessoas que contribuíram com esta arte, seja devido a outros fatores econômicos, como o aporte de recursos às produções. Tal processo fez da cena, um percurso intermitente, como é possível observar nas décadas de 1980, 1990 e seguintes, por exemplo. A intermitência aludida é também devido à ausência de uma política pública de cultura efetiva, tanto no município como no estado de Rondônia.

Em relação aos processos históricos, Marc Bloch lembra que a palavra história é antiga e que “[...] desde que surgiu, já há mais de dois milênios, nos lábios dos homens, ela mudou muito de conteúdo. É a sorte na linguagem de todos os termos verdadeiramente vivos” (2001, p. 51). O autor ensina ainda que a história não é uma ciência do passado, mas das ações de homens e mulheres no tempo e no espaço. Por isso mesmo, o que a história busca capturar são as ações de homens e mulheres inseridos em seu tempo. Tempo que não é congelado, mas um contínuo de mudanças. Explicando melhor sua concepção de história, Bloch se vale de um provérbio árabe: “Os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais” (BLOCH, 2001, p. 60). Assim, o autor discute a noção de passado e presente, sendo que para ele, ambos não estão descolados, pois a interpretação do passado se faz a partir de um presente; mas para compreendermos melhor o presente, se faz necessário o conhecimento do passado, ainda que este não seja jamais a permanência daquele, pois se assim o fosse, estaríamos em um processo em que não há mudança. Permanência e mudança, dois elementos sempre presentes na história humana e no processo

de conhecimento dela: “A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente” (BLOCH, 2001, p. 65). Passado e presente se interpenetram, assim, para o historiador é fundamental o conhecimento de ambos. O passado, no entanto, de algum modo, sempre está presente, guiando ou oprimindo as cabeças das novas gerações, como afirma outro historiador,

Ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou da comunidade), ainda que apenas para rejeitá-lo. O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, uma componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. O problema para os historiadores é analisar a natureza desse “sentido do passado” na sociedade e localizar suas mudanças e transformações (HOBSBAWM, 2013, p. 25).

Logo, em concordância às teses de Bloch (2001), pode-se afirmar que o teatro que hoje existe e é praticado em Porto Velho é fruto da luta histórica travada por aqueles/as que vieram antes e que a realidade da cena teatral é também, de certo modo, o que os/as artistas que vieram antes conseguiram fazer a partir de seus contextos históricos.

Não obstante, como lembra também Bloch (2001), ao defender a história como ciência, tendo como objeto a ação dos homens e mulheres no tempo e no espaço, esta não se define apenas por seu objeto, mas também por seus métodos. O trabalho em tela foi desenvolvido a partir de uma pesquisa em história híbrida, congregando a pesquisa bibliográfica, associada a coleta de material *in loco* em arquivos públicos (e diversos outros materiais), entrevistas com os integrantes dos grupos e produtores teatrais, quando possível, de material de arquivos dos coletivos (programas dos espetáculos, matéria de jornais etc.); nas produções mais recentes foi possível a apreciação de espetáculos, análises do textos dramáticos e registros iconográficos e audiovisuais das produções. Complementando, o método de procedimentos da história oral, cuja metodologia adotou procedimentos do Núcleo de História Oral da USP (Neho-USP) teve grande peso na pesquisa, já que “[...] a história oral implica uma percepção do passado como algo que tem continuidade hoje e cujo processo histórico não está acabado” (MEIHY, 2005, p. 19). Nesse quesito, o

Projeto de Extensão “Conversas de Quinta: arte e cultura em debate”, realizado pelo pesquisador, teve fundamental importância, pois registrou, ainda em 2017, oito encontros com os/as fazedores/as teatrais da cena porto-velhense. O objetivo naquele momento era o de criar documentos acerca da história teatral da cidade e, também, provocar os/as estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia (Unir), para que pudessem, quem sabe, realizar pesquisas e estudos a partir dos encontros e discussões ali gerados. Os estudantes foram provocados também dentro de matérias ministradas pelo sujeito da pesquisa, como em Teatro Brasileiro, que inicialmente, de acordo com sua ementa, pouco focava na história local. Graças aos encontros e o registro (primeiros documentos produzidos), puderam ser apresentadas discussões sobre o fazer teatral local e as entrevistas em vídeo foram disponibilizadas para que fossem realizadas as transcrições de material coligido no processo, na condição de conhecimento e de criação de processos acadêmicos. Dessa maneira, o projeto integrou o tripé das instituições públicas de ensino superior: ensino, pesquisa e extensão; ou seja, o projeto de extensão gerou documentos, que foram utilizados no ensino e em diálogo com a pesquisa, via Grupo de Pesquisa Paky`Op: laboratório de pesquisa em teatro e transculturalidade, no qual o pesquisador coordena a linha de pesquisa denominada “Memória da Cena Amazônica”.

Para esta pesquisa, a documentação gerada no citado projeto de extensão, depois precisou ser complementada com novas entrevistas das mesmas pessoas, mas principalmente de outros artistas não contemplados inicialmente no projeto, tomando como metodologia ainda a história oral; que, segundo Meihy (2005), pode ser realizada com uma pessoa, “um grupo” ou um conjunto grande de entrevistados, formando certa “comunidade de destino”, isto é, pessoas com certas características, nesse caso, a comunidade de destino é o teatro praticado na cidade de Porto Velho. O grupo de pessoas selecionadas na pesquisa forma um coletivo cultural, que possibilita “[...] estabelecer os diálogos entre o pessoal (indivíduo) e o geral (social)” (MEIHY, 2005, p. 70), para que possamos estabelecer, via memória dos e das praticantes da arte teatral na cidade, uma história “coerente”. Isso é possível porque toda memória é social: “[...] a história oral individual, além de social, é cultural” (MEIHY, 2005, p. 81). Ou seja, a memória individual não existe descolada de uma realidade mais ampla

ou nas palavras de Maurice Halbwachs, “[...] a história de nossa vida faz parte da história em geral” (2008, p. 73). Por isso mesmo, o Projeto “Conversas de Quinta” iniciou com três mulheres que têm uma atuação de décadas na cena teatral da cidade, depois foi ampliando o espectro de convidados e convidadas, de maneira a revelar a história teatral da cidade. Assim, foram ouvidas e registradas as seguintes pessoas no projeto em tela: Ângela Cavalcante (30/03/2017), Suely Rodrigues (27/04/2017), Zaine Diniz (25/05/2017), Elcias Villar, Kenny Frazão e Nery Rodrigues – que trataram do Festival Estudantil Municipal de Teatro-Femut (29/06/2017), Fabiano Barros (31/08/2017), Carlos Macedo, também conhecido como poeta Mado (28/09/2017), Jória Lima (26/10/2017) e, por fim, Chicão Santos (30/11/2017). Depois, de modo a complementar o painel histórico, então construído, foram entrevistadas as seguintes pessoas: Alejandro Bedotti (por escrito) e novamente Ângela Cavalcante (29/04/2020), Bira Lourenço (04/05/2019), Carlos Maracanã (02/11/2020), Firminetto Mendes (20/05/2020), Ricardo Moreira (26/05/2021), ainda em 2023, foram entrevistadas Júnior Lopes e Selma Pavanelli.

Dessa maneira, as fontes primárias são as entrevistas realizadas e, quando possível, os respectivos arquivos dos grupos e produtores teatrais da cidade de Porto Velho, visando entender o passado recente. A memória está sempre em disputa e como ensina Hobsbawm (2013, p. 25), cabe ao historiador buscar o “sentido do passado”, localizando “suas mudanças e transformações”, nesse caso, desvelar homens e mulheres que lutaram e lutam pela cena teatral na capital rondoniense, ainda que tal percurso apresente lacunas. “Dado que a tentativa de restabelecer um passado perdido não pode ter sucesso completo, exceto em formas triviais (como a restauração de edifícios em ruínas), tentativas nesse sentido ainda serão feitas e normalmente serão seletivas” (HOBSEAWM, 2013, p. 31).

Segundo Adilson Florentino,

Não existe acordo na classificação dos métodos e variações de cada modo de investigação no campo teatral. O método pode ser colocado a serviço de variados tipos de objetivos, nos mais diferentes ramos do saber e, no seu interior, com diversas perspectivas e características. As diferenças entre os métodos de investigação não radicam no fato de que podem ser concebidos como vias alternativas para alcançar o mesmo fim ou responder de maneira diferente a mesma pergunta ou

questão. O que distingue radicalmente os métodos entre si não são os procedimentos que aplicam, mas sim, fundamentalmente, o tipo de questões que pretendem ou podem resolver, assim como pressupostos e postulados básicos que determinam e especificam os critérios de evidência e a interpretação das respostas obtidas (2009, p. 11).

Nesse sentido, nossa busca é a tentativa de tornar patente questões acerca de como se desenvolveu a produção teatral em Porto Velho ao longo de quatro décadas e, desse ponto de vista, a história oral – que pode ser vista como método, técnica e procedimento (FREITAS, 2006) – é fundante na pesquisa, posto, em muitos sentidos, permitir que os colaboradores¹² falem por si. Pois, como define Meihy e Holanda:

O ponto de partida das entrevistas em história oral implica aceitar que os procedimentos são feitos no presente, com gravações, e envolvem expressões orais emitidas com intenção de articular ideias orientadas a registrar ou explicar aspectos de interesses planejados em projetos (2007, p. 13-4).

A documentação desta pesquisa, em muitos casos, pode ser considerada escassa, por isso, a atenção aos detalhes foi fundamental, desse ponto de vista, o modo indiciário apontado por Carlo Ginzburg em *Mitos, emblemas, sinais* (2007), foi muito importante, já que tal paradigma, tomado sobretudo de Giovanni Morelli, um investigador dos detalhes de pinturas de modo a identificar os verdadeiros autores das obras, equipara os pesquisadores a investigadores criminais, que precisam ficar atentos aos “[...] indícios imperceptíveis para a maioria” (GINZBURG, 2007, p. 145). O historiador italiano mistura à sua metodologia Morelli, Sherlock Holmes (criação de Arthur Conan Doyle) e Sigmund Freud:

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma intangível. Pistas: mais precisamente, sintomas (no caso Freud), indícios (no caso de

12 Em seu *Manual de história oral*, na parte do Glossário, Meihy define colaborador da entrevista da seguinte maneira: “[...] nome dado ao depoente, que tem um papel mais ativo em história oral, deixando de ser mero informante, ator ou objeto de pesquisa” (2005, p. 260). No entanto, o pesquisador, no livro *História oral: como fazer, como pensar*, escrito com Fabíola Holanda, rever o termo depoente, ao afirmar que na entrevista “Jamais se deve usar o termo ‘depoimento’, que carrega uma forte conotação ‘policialesca’, jurídica, ou, no caso brasileiro, diretamente ligado aos termos usados durante a ditadura militar para fundamentar os inquéritos. Porque se reafirma o caráter democrático da história oral, não é justo confundir entrevista com depoimento” (2007, p. 20).

Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli) (GINZBURG, 2007, p. 150).

Sob tal perspectiva, para entendermos melhor a realidade, o que está oculto é tão importante quanto o que está visível, nesse sentido chegamos ao semióforo (CHAUI, 2000), sinal de um passado que não passa e pode ser sempre retomado de acordo com certos interesses, assim tem sido o signo do progresso na cidade, sempre em oposição, por exemplo, aos modos tradicionais dos povos originários e tradicionais. Mas na pesquisa passamos a ler o semióforo também sob o viés de procedimento metodológico, como uma espécie de semáforo, com suas três cores, cada uma sinalizando, em relação à documentação a que se teve acesso, possibilidade de avanço (verde), avanço com cautela (amarelo) e interditado (vermelho).

Por fim, as imagens utilizadas, nas quais se buscou acrescentar, sempre que possível, alguns comentários em suas legendas. Uma imagem não tem valor em si, mas tal processo é bastante complexo e avançamos com muita cautela (amarelo piscante), posto que ver uma imagem é uma atividade complexa; embora não seja abstrata e sim concreta, o espectador tem um grande peso sobre a leitura. De acordo com Jacques Aumont em seu livro *A imagem* (2012), a leitura de uma imagem implica contexto social, contexto ideológico, técnico, além disso, o ato de olhar implica “[...] operações ópticas, químicas e nervosas” (AUMONT, 2012, p. 12), e, seguramente, se pode acrescentar, ideológicas. Não obstante, no caso da fotografia, esta é um documento como outro qualquer, porém, mediado pela criatividade do fotógrafo. “A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor” (KOSSOY, 2020, p. 54). Assim, a fotografia é um acréscimo importante na somatória dos demais documentos, entretanto, há riscos de leituras subjetivas, como alerta Michael Löwy (2009), que organizou uma história das revoluções com vasto material iconográfico, para o autor, tais documentos são “[...] mais polissêmicos que os textos” (2009, p. 16). É provável que nenhuma imagem tenha sido produzida no intuito de ser utilizada por historiadores, mas mesmo assim o são. Peter Burke em *Testemunha ocular* (2017), ao dialogar com o historiador da arte Erwin Panofsky e seu método de iconográfico-iconológico,

afirma que o enfoque de interpretação das imagens (obras artísticas, fotografias etc.) se desdobra em três níveis, sendo o primeiro

[...] a descrição pré-iconográfica, voltada para o “significado natural”; consistindo na identificação de objetos (tais como árvores, prédios, animais, pessoas) e eventos (refeições, batalhas, procissões etc.). O segundo nível era a análise iconográfica no sentido estrito, voltado para o “significado convencional” (reconhecer uma ceia como a Última Ceia ou uma batalha como a Batalha de Waterloo (BURKE, 2017, p. 57-8).

Desse modo, pode-se afirmar que os dois primeiros níveis são de ordem descritiva e do significado de tal descrição. Quanto ao terceiro nível, trata-se de busca por um sentido profundo do que é “narrado”.

O terceiro e principal nível, o da interpretação iconológica, distinguia-se da iconografia pelo fato de se voltar para o “significado intrínseco”, ou seja, “os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica”. É nesse nível que as imagens oferecem evidência útil, e de fato, indispensável, para os historiadores culturais (BURKE, 2017, p. 58).

De nossa parte, apesar do alerta de Burke, acerca do indispensável para os historiadores, ficamos nos dois primeiros níveis, afinal não estamos realizando uma história a partir das imagens, elas não são a fonte principal, mas complementam as informações. Por isso, nossos comentários nas legendas são bastante sucintos e objetivos, pois o que sabemos afeta nosso modo de ver. “Portanto, quando vemos uma imagem, não é só ela, mas tudo que já sabemos ou lemos sobre ela” (BERGER *et al.*, 1987, p. 35), isto é, os demais documentos, é certo, influenciaram também a nossa leitura acerca das imagens aqui elencadas.

1.3 A divisão dos capítulos

Considera-se que a pesquisa em tela caracteriza-se em uma “picada” em um campo novo. A picada é uma pequena abertura, por onde se pode transitar e fazer chegar a outros lugares; um início, para que venham outras/os alargar a estrada que se divisa. Desse ponto de vista, não se tem dúvida de quão lacunar é o trabalho ora apresentado. O desejo e a esperança é que outros/as pesquisadores/as possam adensar esta pesquisa inicial, abrindo novos

caminhos ou alargando o estreito caminho que ora se abre. Desse ponto de vista, não se tem dúvida que cada coletivo e cada sujeito aqui abordado merecem pesquisas complementares.

Assim, a abordagem do primeiro capítulo trata do contexto, uma apresentação histórica de Rondônia e, em específico, da cidade de Porto Velho – embora seja quase impossível separar sua história de todo o território –, desde seu surgimento, a partir da criação da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, passando pelos ditos ciclos econômicos e/ou exploratórios: borracha (1 e 2), ocupação/colonização, minério (sobretudo cassiterita e ouro), e as usinas hidrelétricas, de maneira a demonstrar como tais ciclos marcaram e marcam o imaginário social, a partir da filosofia positivista e o processo de modernidade, que traz consigo o mito do progresso, criando outro mito devastador para a realidade local, o do vazio demográfico, a partir do qual os povos originários e a floresta representariam, de tal ponto de vista, um empecilho ao desenvolvimento.

No segundo capítulo apresenta-se um levantamento histórico da produção teatral de modo mais geral, calcado em certa busca de organização e coletivização dos/as fazedores/as, que criaram festivais, organizaram uma instituição que pôde lhes garantir representatividade, caso da Federação de Teatro Amador de Rondônia, bem como a busca pela formação institucionalizada, de modo a garantir a conquista da profissionalização da cena e certo enraizamento na sociedade; aborda-se ainda os processos formativos, especialmente os mais recentes de ensino superior.

No terceiro capítulo se faz um levantamento biográfico, ainda que rápido, de algumas pessoas significativas para a cena teatral de Porto Velho, bem como um mergulho em algumas de suas produções, de modo a demonstrar o teatro produzido em quatro décadas, apresentando alguns avanços e recuos. Ainda que indivíduos sejam destacados, cabe ressaltar que todo o processo histórico teatral, ao menos do que foi aqui pesquisado, sempre foi coletivo, seja a realização de festivais, a criação e organização da produção em grupos, seja na organização institucional e, sobretudo, no diálogo com o público, o que salta aos olhos é sempre a busca pelo ajuntamento, pela coletividade. A verticalização sobre alguns trabalhos teatrais mais significativos do período em tela, visa demonstrar certo percurso poético das produções porto-velhenses e como cada geração foi lidando com seu tempo histórico e o seu território. Ou seja, buscou-

se esmiuçar obras que tem como assunto o diálogo ou a discussão da história local, ainda que recortada pelos mais diversos temas. Por fim, cabe mencionar que a citação de certas obras teatrais do período estudado, estão circunstanciadas pelo seu período histórico, logo, deve-se considerar tal fato, sobretudo quando o pensamento apresentado estiver em desacordo com o nosso tempo histórico.

2 CONTEXTO HISTÓRICO: O SIGNO DO PROGRESSO E OS CICLOS EXPLORATÓRIOS EM PORTO VELHO E RONDÔNIA

Você precisa ver
 Para saber como é
 que andava o trem
 na Madeira Mamoré
 [...] Caminhos de ferro
 no Oeste do Brasil
 De Porto Velho
 até Guajará-Mirim
 Quanto progresso
 conduziu aquele trem
 Hoje em regresso
 vai chegando ao triste fim.
 Domínio Público (*Estrada de Ferro Madeira Mamoré*)¹³.

Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie.
 Walter Benjamin (*Teses sobre o conceito da história*).

A ocupação do território que hoje compõe a cidade de Porto Velho e o estado de Rondônia, data de longo período. No entanto, não nos ocuparemos da época colonial, bastando para tanto o resumo que nos fornece Dante Ribeiro da Fonseca: “Toda a ocupação colonial do rio Madeira a partir de Belém, do século XVII ao século XVIII, fundou-se no nível ideológico, na ação religiosa, ao nível econômico, no extrativismo e, ao nível geopolítico, na consolidação fronteiriça” (2020, p. 58). Na mesma direção, ao ampliar o contexto de modo a complementar, porém focando mais no extrativismo, escreve Edilson Lucas de Medeiros:

O processo de colonização e ocupação desenvolvido na região Norte, teve desde o início do séc. XVIII, como atividade econômica a coleta de recursos naturais que eram encontrados na natureza. O grande número de gêneros de recursos naturais como: cacau, castanha, salsa, borracha, cravo, canela e produtos do reino animal, mineral e vegetal proporcionaram durante um bom tempo a base econômica de sustentação para a realização do processo ocupacional da Amazônia (2010, p. 19).

13 A canção, na interpretação do cantor e compositor Bado, está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F85Mx8WKLKc&ab_channel=GustavoAbreu%3APoesiaeHumanidades. Acesso em: 27 set. 2021.

FIGURA 01 – Real Forte Príncipe da Beira



Maiores edificação militar portuguesa fora da Europa, o Forte está às margens do rio Guaporé, que divide Brasil e Bolívia. Foto: Acervo IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4950/real-forte-principe-da-beira-em-rondonia-esta-em-obras-de-revitalizacao>. Acesso em: 18 maio 2022.

Ou seja, a ocupação do território ocorreu com a fundação de pequenos povoados ou aldeamentos, graças sobretudo aos jesuítas, com o extrativismo das chamadas drogas do sertão e na expansão das fronteiras por parte de Portugal, em disputa com a Espanha. No período Pombalino (1750-1777) – Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), conhecido como Marquês de Pombal – houve a expulsão dos jesuítas de terras brasileiras, a região ficou praticamente isolada do homem branco no século XVIII (FONSECA, 2020), com ações restritas a expansão das fronteiras, graças aos tratados de Madrid (1750) e o Tratado de Santo Ildefonso (1777), é nesse bojo que foi construído o Forte Príncipe da Beira em 1776 (Fig. 01)¹⁴, no interior do estado e em região de

14 Localizado na margem direita do rio Guaporé, no município de Costa Marques, na fronteira com a Bolívia, “[...] esta fortaleza é considerada a maior edificação militar portuguesa construída fora da Europa no Brasil Colonial, fruto da política pombalina de limites com a coroa espanhola na América do Sul, definida pelos tratados firmados entre as duas coroas

fronteira com a Bolívia. Então, é na segunda metade do século XIX que há um deslocamento mais contundente de migrantes para a região, bem como quando se iniciam os chamados ciclos exploratórios e/ou econômicos de que vamos tratar, sendo o primeiro deles o da borracha. É graças ao escoamento da produção da seringa, cuja dialética, característica dos periferismos, faz nascer a cidade de Porto Velho. Metaforicamente, talvez se possa considerar, a morte de alguma coisa traz em seu bojo o nascimento de outra.

Porto Velho foi criada como município em 02 de outubro de 1914, a época pertencia ao território do estado do Amazonas, governado por Jonatas Pedrosa, que nomeou¹⁵ o Major Fernando Guapindaia como primeiro prefeito da cidade. Porto Velho, em grande medida, surgia como oposição ao que representava sua vizinha e município mais antigo, Santo Antônio do Madeira, distante menos de dez quilômetros do núcleo de onde nasceu o que viria a ser a nova cidade. Santo Antônio pertencia ao estado do Mato Grosso (assim como a futura ligação pela via férrea, Guajará-Mirim, ambas as cidades, Guajará e Porto Velho, caracterizaram-se territorialmente naquilo que, posteriormente, veio a ser o Território e estado de Rondônia, a partir do desmembramento de áreas dos estados do Amazonas e de Mato Grosso); portanto, naquele início, ainda não havia Território do Guaporé e muito menos estado de Rondônia. Mas por que e como era tal oposição à vizinha Santo Antônio?

entre 1750 e 1777” (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Real_Forte_Pr%C3%ADncipe_da_Beira. Acesso em: 16 maio 2022). Lembra Paulo Saldanha Sobrinho em um breve texto, *A razão da construção do Real Forte Príncipe da Beira* (1995), que a cobiça pelo ouro por parte dos espanhóis, fazia com que buscassem ampliar as fronteiras da América Espanhola, é no intuito de barrar esse avanço e no bojo da disputa das duas coroas que se insere a construção do Forte, sendo consequências de ações anteriores, como o desmembramento de Mato Grosso da capitania de São Paulo, nomeação de governadores para a nova capitania, por exemplo; sendo que a construção foi realizada durante o 4º governo, do Capitão General Luiz Albuquerque de Melo Pereira e Cáceres, que “Por um motivo prático manteve a Capitania de Mato Grosso como base da defesa e da segurança de toda fronteira Norte e Sul, atendendo logo a ocupação do fecho dos Morros fechando o avanço [de espanhóis] pelo baixo Paraguai e lançou a pedra fundamental para a construção do Real Forte Príncipe da Beira (SALDANHA SOBRINHO, 1995, p. 80).

- 15 Até a Constituição de 1946 os prefeitos eram escolhidos pelos vereadores ou nomeados pelos governadores. A primeira escolha popular, pelo voto direto, ocorreu a partir de 1948, até ser suprimida novamente no período de exceção da ditadura civil-militar (1964-1985). Para conhecer um pouco mais sobre o primeiro prefeito de Porto Velho Cf. FONSECA, Dante Ribeiro da. Major Guapindaia de Souza Brejense, primeiro superintendente (prefeito) de Porto Velho (1915-1916). Disponível em: <https://www.gentedeopinioao.com.br/colunista/dante-fonseca/major-fernando-guapindaia-de-souza-brejense-primeiro-superintendente-prefeito-de-porto-velho-1915-1916-por-dante-ribeiro-da-fonseca>. Acesso em: 01 jan. 2022.

Porto Velho era para ser o oposto de Santo Antônio. Enquanto que nessa última localidade existiam estabelecimentos comerciais, que abasteciam aos passantes daquelas diversões mais antigas da humanidade: o jogo, a bebida e a prostituição, naquela nada disso deveria existir. Porto Velho deveria ser um asséptico estabelecimento industrial, dotado de todos os confortos e da infraestrutura necessária para manter, dentro do possível, em uma região insalubre como a do Madeira, as condições de produtividade do trabalho. [...] Enfim, tratava-se, entre outras coisas, de criar condições para manter o trabalhador sempre pronto a garantir o retorno satisfatório da parte variável do capital investido pela [Madeira & Mamoré Railway] *Company*, ou seja, de garantir a apropriação da mais-valia em níveis satisfatórios (FONSECA, 1998, p. 16-7).

Afinal, como aponta Gilberto Dupas, em seu livro *O mito do progresso*:

Para haver cultura e civilização seria preciso conter as pulsões por meio de renúncias, substituições e sublimações que a sociedade deve impor aos indivíduos para transformá-los de portadores do princípio de prazer em trabalhadores em prol da sociedade. Nesse sentido, o princípio de realidade seria idêntico ao princípio do progresso, canalizando energia pulsional para o trabalho desprazeroso e socialmente produtivo (2006, p. 75-6).

Assim, Porto Velho nascia como imagem de progresso e, igualmente, de modernidade. Não esqueçamos que o trem, passo inicial de sua criação, da segunda metade do século XIX e início do século XX, era justamente o símbolo de tal representação de progresso e modernidade. Como afirma Dupas: “No século XIX, o das grandes invenções, predominou a imagem do trem que avança para um futuro resplandecente” (2006, p. 70). Essa imagem, ao menos entre nós no Brasil, avançou pela primeira metade do século XX. Para Berman (1987), a modernidade, isto é, a vida moderna se relaciona diretamente com muitas fontes, como as descobertas científicas, a industrialização, o crescimento demográfico e a concentração urbana, comunicação de massas, estados nacionais poderosos e movimentos sociais de massa. Enfim, “[...] um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão” (BERMAN, 1987, p. 16). Ora, Porto Velho surge completamente inserida em tal perspectiva, com o trem “puxando” sua criação, cortando a “mata virgem”, concentrando as pessoas em uma área planejada; até mesmo o aspecto da comunicação de massas estava presente, pois se sabe que já em 1912 por aqui circulavam

jornais e em abril de 1917 foi fundado o Jornal *Alto Madeira*, que teve a duração de um século, um dos mais longevos do país. Portanto, pode-se dizer que todos os aspectos da modernidade estavam presentes no início ou nos primeiros anos da cidade de Porto Velho, inclusive os espaços destinados ao lazer e a sociabilidade, aspecto fundamental do processo dito civilizacional. Acerca de tais espaços nos lembra Hardman:

Velhas associações merecem realce: o Instituto Beneficente dos Empregados da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, que despontou a 10 de outubro de 1918, como entidade mutualista, sobrevivendo até 1921; a Sociedade Beneficente de Artistas e Operários, de 1922, logo transformada em Sindicato; a *Associação Dramática, Recreativa e Beneficente de Porto Velho*, fundada em 1916 e passando a ostentar a exata denominação de Clube Internacional, em 1919, responsável pelo lazer urbano da população de Porto Velho – *música, teatro, cinema* –, inclusive por encenações de peças da tradição popular-folhetinesca, como é o caso da aplaudidíssima *Gaspar, o serralheiro*. Na sucessão de nomes dos primeiros cinematógrafos, os sinais surpreendentes de uma cidade nova, surgida dos trilhos, que desde cedo se voltava para o mundo do espetáculo: de simplesmente “Cinema” até Cinema Caripuna, Ideal Cinema, *Cine-Teatro Phenix*, o espaço dessa diversão mágica se afirma e se institui (HARDMAN, 1988, p. 169. Grifo nosso).

Desse modo, se houve, dentro dos moldes capitalista, a tentativa de modernização do ponto de vista da produção de mercadorias na cidade, houve também um esforço “civilizatório” em que um dos clubes, a Associação Dramática Recreativa e Beneficente de Porto Velho, criado em 1916, era, em grande medida, o espaço dessa perspectiva, a complementação do ideário de modernidade, tendo inclusive um corpo cênico próprio, ainda que diletante, mantido pelos próprios associados (TEIXEIRA, 2022), que atuavam e escreviam alguns textos teatrais, justificando o termo “dramático” em seu nome. Lá também ocorriam palestras e debates, um espaço destinado à sua “elite” local, afinal até a vestimenta era determinada, “[...] longos para as mulheres e *smoking* para os homens” (BORZACOV, 2011, p. 298). O objetivo era cultivar as individualidades, evidente que não de todos/as, mas sim de um pequeno grupo, “[...] a espécie de individualismo que despreza e teme contatos com outras pessoas como ameaças à integridade interior [...]” (BERMAN, 1987, p. 107). Porém, seus

frequentadores se fazem e podem ser vistos como distintos dos demais cidadãos, posto acessarem os “elementos civilizatórios”, inclusive pagando por isso, em razão de não ser um clube para todas e todos. Por meio do pagamento, tornam-se distintos dos demais cidadãos e cidadãs, que não podiam acessar aquele espaço de lazer. O pagamento é outro aspecto da modernidade capitalista, que, por sua natureza intrínseca, ao transformar tudo em mercadoria, necessita do equivalente universal, o dinheiro. Berman, que analisa a modernidade – em diálogo com Karl Marx e Friedrich Engels, na obra o *Manifesto Comunista* –, afirma:

[...] todos os demais valores foram “transmudados” em valor de troca, Marx aponta para o fato de que a sociedade burguesa não eliminou as velhas estruturas de valor, mas absorveu-as, mudadas. As velhas formas de honra e dignidade não morrem; são, antes, incorporadas ao mercado, ganham etiquetas de preço, ganham nova vida, enfim, como mercadorias. Com isso, qualquer espécie de conduta humana se torna permissível no instante em que se mostre economicamente viável, tornando-se “valiosa”; tudo o que pagar bem terá livre curso (BERMAN, 1987, p. 108).

Por tal consideração, podemos afirmar que uma pequena parte dos/as cidadãos/ãs porto-velhenses daquele período que podiam “comprar”, obtinham sua distinção. Evidente que não é o caso de vermos até que ponto a dita modernidade estava ou não em diálogo com o modernismo ou se se complementavam, mas entendermos os seus signos, a simbologia criada no início da cidade e como, do nosso ponto de vista, perdura, sobretudo em seu aspecto dito moderno, por meio da força motriz do signo do progresso. Perspectiva que, evidente, nunca se completou, mas que tão pouco foi abandonada, pois o ideário do vazio demográfico (desprezo pelos povos originários e suas culturas) e do “desenvolvimento” a qualquer custo, permanece até os dias atuais. É a ideologia do progresso (DUPAS, 2006) ou o mito do “eterno retorno” a que se refere Mircea Eliade (1992).

A Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (EFMM), criada entre 1907 e 1912, com a participação de trabalhadores de diversas nações, resultou naquele momento em um grande mosaico cultural, portanto, buscou ser, ao menos como promessa, esta cidade moderna, cosmopolita. Para Berman, o moderno proporciona “[...] um ambiente que promete aventura, poder, alegria,

crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (1987, p. 15). Dessa maneira, pelo menos em seu aspecto inicial, era inegável um ar de modernidade naquele novo núcleo urbano, com uma diversidade cultural – esta, em certa medida, permanecerá com os ciclos econômicos futuros que a cidade atravessará, porém muito mais restrito aos migrantes brasileiros. Afinal, naquele início, Porto Velho se inseria no mercado mundial capitalista, e que, na visão de Marshall Berman em diálogo com algumas das teses de Marx, ao traçar um painel dos aspectos da modernidade afirma:

À medida que se expande, absorve e destrói todos os mercados locais e regionais que toca. Produção e consumo – necessidades humanas – tornam-se cada vez mais internacionais e cosmopolitas. O âmbito dos desejos e reivindicações humanas se amplia muito além da capacidade das indústrias locais [...]. A escala de comunicações se torna mundial, o que faz emergir uma *mass media* tecnologicamente sofisticada. O capital se concentra cada vez mais nas mãos de poucos. [...] A produção se centraliza de maneira progressiva e se racionaliza em fábricas altamente automatizadas. [...] Um vasto número de migrantes pobres são despejados nas cidades, que crescem como num passe de mágica [...]. Estados nacionais despontam e acumulam grande poder [...]. Enquanto isso, trabalhadores da indústria despertam aos poucos para uma espécie de consciência de classe e começam a agir contra a aguda miséria e a opressão crônica em que vivem” (1987, p. 89-90).

É possível perceber alguns traços desses elementos, outros passaram distantes, sobretudo a exploração dos trabalhadores na retirada do látex, que, evidentemente, não ocorria no centro urbano, mas nos seringais, portanto, distante dessa pequena ilha de aparências modernas, que era o núcleo urbano, entretanto, apenas para poucos/as, jamais para todos/as.

Mas a própria Porto Velho urbana, como toda promessa extraordinária de progresso, carrega seu oposto e nasce cindida, como se fosse duas cidades: uma que ia do pátio da EFMM à beira do rio Madeira, até onde hoje é a avenida Presidente Dutra, ladeada pela Reitoria da Universidade Federal de Rondônia (primeiro grande prédio, chamado Hotel da Cidade) e o Museu da Memória Rondoniense (Mero) – antigo Palácio do Governo, sede do governo do estado por muitos anos –, a época conhecida como rua Divisória (Fig. 02). A Porto Velho

dos *categorias* (gente de categoria, como se dizia à época), de propriedade da EFMM tinha inclusive legislação própria; da rua Divisória até os limites da cidade – que se estendia até o quilômetro um –, viviam os demais moradores, com suas casas de madeira e palha, estes eram conhecidos como os *mundiças* (gente pobre e imunda). Só por tal divisão, encontradas em alguns dos documentos pesquisados, fruto do imaginário popular e de uma prática segregacionista, torna-se patente as divisões reais e simbólicas entre os residentes desses dois espaços, ainda que na mesma cidade (e toda cidade dita moderna, de diferentes modos, não carrega tais traços?). Talvez por ter nascido sob o signo da divisão, Porto Velho carregue muitos dos problemas daquela época até a atualidade¹⁶, pois se a parte estruturada era vista como uma das melhores do Brasil naquele período histórico, com ruas planejadas e água encanada, o outro lado era uma espécie de “Santo Antônio” que havia se transferido para os arrabaldes. Afinal, o surgimento de Porto Velho fez com que houvesse despovoamento de Santo Antônio, a “Sodoma Tropical¹⁷”, no dizer de Fonseca (1998). Assim, a cidade foi se transformando à medida que a outra morria, duas personalidades, fruto de uma modernização forçada e irreal, como apresenta o citado autor:

No sentido social Santo Antônio, enfim, havia se transferido para Porto Velho. Estavam agora o caos e a ordem muito próximos, separados apenas pelo limite físico da avenida Divisória [...]. Era esse o lado da cidade mantido à distância física por uma linha divisória transponível, mas, socialmente, pelas intransponíveis fronteiras do preconceito e da exploração. Composto pela “escória” que buscou a sobrevivência, ou foi exilada para o Madeira. Passaram a viver em simbiose. A Porto Velho oposta àquela da ferrovia não era portanto somente filha de Santo Antônio, mas também a filha indesejada da Porto Velho da Madeira-Mamoré. Em seus meretrícios eram encontradas as provas vivas da contradição entre o discurso do progresso e da modernidade e o mais feroz desprezo pela vida e dignidade dos

16 Em matéria do Portal G1 de 11/03/2020, em um *ranking* de 100 cidades, Porto Velho aparecia em 98ª na qualidade de saneamento básico. GOMES, Ana Kézia. Em *Ranking* de 100 cidades, Porto Velho, fica na 98ª posição na qualidade de saneamento básico. *PORTAL G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/03/11/em-ranking-com-100-cidades-porto-velho-esta-na-98a-posicao-na-qualidade-de-saneamento-basico.ghtml>. Acesso em: 23 ago. 2021.

17 Esse é mais um traço do eterno retorno das imagens míticas de que trata Mircea Eliade – que ficou receoso de nominar seu livro de *Introdução a uma filosofia da história*, mas é o que se propõe em seu ensaio. Para o autor, “Os mitos preservam e transmitem os paradigmas, os modelos exemplares, para todas as atividades responsáveis a que o homem se dedica” (1992, p. 12). Desse modo, Fonseca (1998) ao nominar Sodoma Tropical, recupera um arquétipo, um modelo para dar conta de certa estrutura de pensamento.

seus trabalhadores (FONSECA, 1998, p. 35).

Santo Antônio migrou simbólica e de fato para Porto Velho. Simbolicamente pela transferência, mudança inicial das pessoas e seus problemas naquele início de constituição da urbe e de fato, pois aquela que era cidade, depois foi incorporada à capital do estado, primeiro como distrito e atualmente (2023) é um bairro de Porto Velho¹⁸.

FIGURA 02 – Rua Divisória



Não foi possível identificar a autoria e nem o ano da imagem (provavelmente década de 1950), mas é possível ver a rua Divisória, atual Presidente Dutra, tendo no alto as Três Caixas D'Água, símbolo da cidade; a rua é ladeada (centro-esquerda) pelo antigo hotel da cidade, atual reitoria da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) – sendo este o lado que pertencia à administração da EFMM no período que estamos tratando – e pelo antigo Palácio do Governo, inaugurado em janeiro de 1954 (direita), atual Museu da Memória Rondoniense – a “outra” cidade. Fonte: Rondônia Agora. Disponível em: <https://www.rondoniagora.com/especiais/no-aniversario-de-103-anos-de-porto-velho-memorialista-conta-historia-da-capital-de-rondonia>. Acesso em: 17 jan. 2022.

Assim, o capitalismo reinante, por meio da indústria que “criou” a cidade de Porto Velho, estabelecia um padrão dúbio, já que não permitia o próprio desenvolvimento anunciado, principalmente o humano, é o processo que Francisco de Oliveira (2013), ao estudar a industrialização brasileira pós

18 Segundo Fonseca (1998), havia vestígios de uma Santo Antônio antiga, que foi engolida pelo lago da Usina Hidrelétrica de Santo Antônio, última etapa dos ciclos exploratórios.

revolução de 1930¹⁹, chamou de “vanguarda do atraso”, tão característico da

- 19 Pode-se tratar a dita Revolução de 1930 sob muitos aspectos, tida como nossa revolução burguesa: fim da 1ª República ou República Oligárquica; fim da política do “café com leite”; fim da oligarquia rural e fortalecimento de uma burguesia industrial, urbana e liberal etc., ao mesmo tempo que foi tudo isso, foi também muito mais. Mary Del Priore resume um pouco da história em seu *Histórias da gente brasileira. Volume 3: República – memórias (1889-1950)*: “Mas o que teria acontecido para ‘estremecer o país’? Afinal, o governo de Washington Luís transcorreria em clima de estabilidade. Tudo indicava que as regras de transição da política seriam mantidas: o futuro presidente era indicado pelo que deixasse o poder, alternando mineiros e paulistas. Mas surpresa! Washington Luís não indicou um mineiro, mas um paulista, Júlio Prestes. Disputas sufocadas no passado ressurgiram. Washington Luís queria manter sua política econômica de proteção aos produtores de café e Júlio Prestes, líder da maioria do Congresso, com a máquina do Partido Republicano Paulista (PRP) a apoiá-lo, poderia garantir proteção ao “ouro verde”, cujo preço começava a “amarelar” [entretanto, não no sentido da cor do metal precioso, mas no sentido de perder seu valor]. A decepção teve reações imediatas. Antônio Carlos Ribeiro de Andrade, descendente de José Bonifácio, tinha certeza de sua indicação. Ao se saber preterido, iniciou a oposição, oferecendo apoio à candidatura gaúcha.

“Com apoio mineiro, foi então lançada a candidatura de Getúlio Vargas, presidente do estado do Rio Grande do Sul. Na vice-presidência, João Pessoa, presidente da Paraíba, que seria assassinado, em julho de 1930, em Recife, por um inimigo político. Estava formada a Aliança Liberal, coligação de forças políticas e partidárias pró-Vargas que – unindo Minas, Rio Grande do Sul e Paraíba, além da oposição ao governo em vários estados e de militares descontentes –, preocupava-se em conquistar a simpatia das classes médias e dos setores operários.

“Fatos externos também impactaram as mudanças internas, como o *crash* [que corresponde a quebra] do mercado de ações, devastador da história dos Estados Unidos. Dando início aos 12 anos da Grande Depressão, afetou todos os países ocidentais industrializados, e o Brasil, dependente dos mercados externos, não foi exceção” (2017, p. 72).

Entretanto, havia as camadas médias, como já aludida por Del Priore, dentre as quais, é possível citar os baixos oficiais militares, que desde 1922, passando pela revolta paulista de 1924, que desemboca no que ficou conhecido como “tenentismo”, vinha disputando também certos rumos políticos do país e para quem “[...] a revolução parecia atender a certas expectativas: ela combatia a política oligárquica, através de um governo centralizador, além de garantir a muitas vezes negada anistia aos militares que participaram das revoltas ocorridas entre 1922 e 1927. O senão veio de Luís Carlos Prestes: convertido ao ‘marxismo revolucionário’ anunciou que não participaria de uma ‘revolução burguesa’, cujo único propósito era ‘substituir uma oligarquia reacionária por outra’” (DEL PRIORE, 2017, p. 73). Outro ator político importante, e às vezes esquecido, foi a classe trabalhadora urbana, que lutava por direitos na recém indústria brasileira e tinha papel fundamental, como bem lembra Ilka Stern Cohen em seu livro *Bombas sobre São Paulo: a revolução de 1924*: “Foram necessárias muitas lutas até que os empresários reconhecessem os direitos dos operários e empregados, o que só ocorreu mais formalmente a partir da década de 1930. Greves esparsas e movimentos reivindicatórios perturbavam constantemente a normalidade da vida urbana, assombrando as ‘classes conservadoras’, que as comparavam aos primeiros lances da Revolução Russa de 1917. No imaginário político, esse fantasma desempenhou um papel fundamental, uma vez que definia campos de luta e justificava o uso da violência para conter as manifestações operárias” (COHEN, 2007, p. 23). O silêncio na historiografia acerca tanto do operariado urbano, bem como do campesinato, é o que Edgar De Decca chamou de *O silêncio dos vencidos* (que também nomeia seu livro – 2004), o autor problematiza desde o termo “revolução” empregada para o fato histórico em tela, bem como sobre as forças envolvidas naquele processo. Para De Decca, na medida em que o termo revolução, do ponto de vista marxista, se definiu historicamente a partir da classe trabalhadora, na dita “Revolução de 1930” estes atores foram sendo apagados. O autor analisa as principais forças envolvidas nesse processo histórico: o Bloco Operário e Camponês (BOC), os Tenentistas e o Partido Republicano Paulista: “Justamente por transgredir as regras do jogo político, o BOC, indo além da mera atividade parlamentar e da luta eleitoral, tornou-se progressivamente um elemento incômodo tanto para o governo do Partido Republicano

realidade brasileira e das economias dependentes, já estava presente na nascente Porto Velho. Em suas palavras, “[...] o processo real mostra uma simbiose e uma organicidade, uma unidade de contrários, em que o chamado ‘moderno’ cresce e se alimenta da existência do ‘atrasado’ [...]” (OLIVEIRA, 2013, p. 32). Vejamos tais aspectos e suas contradições mais de perto.

Na divisão do sistema capitalista mundial cabia, fundamentalmente, aos países de economia dependente “[...] o papel de produtor de matérias-primas e produtos agrícolas” (OLIVEIRA, 2013, p. 63). Bem, e não era justamente o que se cumpria naquele momento? Afinal, a EFMM foi criada para escoar a produção de borracha da Amazônia, isto é, marca da divisão mundial capitalista, ao mesmo tempo, na produção e escoamento havia uma articulação entre o moderno e o atrasado:

A Amazônia no auge do ciclo da borracha, grande mercado fornecedor dessa matéria prima para as indústrias europeias e norte-americanas e, ao mesmo tempo, mercado consumidor dos produtos desses países. A ferrovia que com o auxílio da navegação à vapor, símbolos do moderno mundo industrial, integra esses mercados (FONSECA, 1998, p. 19).

Onde estava o atrasado? Bem, além da divisão da cidade como se pôde perceber, estava também, mais não só, nas próprias relações de trabalho da exploração da borracha, como bem expressou Euclides da Cunha, que no início do século XX em um texto chamado “Terra sem História (Amazônia)”, publicado após a sua morte – juntamente com outros seis textos acerca da região

como para as várias tendências políticas da oposição. Esses momentos de transgressão às normas do jogo político, tais como a arregimentação do operariado em torno dos sindicatos, a defesa intermitente das leis sociais e dos direitos políticos, a criação da Confederação Geral do Trabalho, as greves operárias de 1929, fizeram balançar todo o temário da revolução, obrigando as forças políticas a redefinirem suas posições com relação ao proletariado” (DE DECCA, 2004, p. 105). Para o autor, quais eram as principais forças envolvidas naquele momento histórico? A classe trabalhadora, a aristocracia/oligarquia cafeeira, comerciantes e industriários que, do ponto de vista partidário, aos menos pelo alto, se aglutinavam no Partido Democrático e no Partido Republicano Paulista, posto São Paulo ser o espaço fulcral dessa disputa, que naquele momento representava, segundo o autor, “a consolidação do Estado liberal no Brasil” (DE DECCA, *op.cit.*, p. 15). Portanto, o que estava em jogo era toda uma redefinição do Estado brasileiro. “Nesse sentido, acredito que a criação do Centro de Indústrias do Estado de São Paulo (CIESP), [posteriormente Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP)] correspondeu a uma tomada de posição da burguesia industrial num momento em que a vida estatal criada sob a égide do liberalismo dilacerava-se de ponta a ponta, tanto a partir das pressões da classe operária – em prol de direitos sociais e políticos que a empresa teórica e prática da classe dominante lhe negava –, como de outros agentes sociais que reivindicavam do Estado uma nova distribuição de renda nacional – a luta dos consumidores e a insatisfação de segmentos dessa burguesia industrial contra as políticas do monopólio” (DE DECCA, *op. cit.*, p. 153).

amazônica – com o título de *À margem da história* (2006), trata da questão. No citado texto é possível perceber também todo o positivismo das teses do autor, tão característico daquele início de século, a começar pelo título – e importante para entendermos a ocupação da Amazônia naquele período à história recente – e pelo modo como Cunha, fruto também de seu positivismo, despreza os povos originários, assim, seu olhar é para a terra. “Terra sem História”, denota-se aí o vazio demográfico, não há gentes nessas plagas. No entanto, há um momento em que ele se volta para os trabalhadores migrantes nordestinos, que desde o último quartel do século XIX vinham tentar a vida nessas paragens. A alusão a tais trabalhadores revela o atraso da relação já aludida acima, tomado de Oliveira (2013). Depois de tratar as pessoas do lugar como preguiçosas, valendo-se inclusive de outros autores para fundamentar sua tese, Cunha dedica algumas linhas à exploração do seringueiro, não o patrão, como faz questão de deixar patente, mas sim “[...] o freguês jungido à gleba das estradas [...] [um] homem que trabalha para escravizar-se” (2006, p. 28). Segue o autor:

Vede esta conta de venda de um homem:

No próprio dia em que parte do Ceará, o seringueiro principia a dever: deve a passagem de proa até o Pará (35\$000), e o dinheiro que recebeu para preparar-se (150\$000). Depois vem a importância do transporte, num *gaiola* qualquer de Belém ao barracão longínquo a que se destina, e que é, na média, de 150\$000. Aditem-se cerca de 800\$000 para os seguintes utensílios invariáveis: um boião de furo, uma bacia, mil tigelinhas, uma machadinha de ferro, um machado, um terçado, um rifle (carabina Winchester) e duzentas balas, dois pratos, duas colheres, duas xícaras, duas panelas, uma cafeteira, dois carretéis de linha e um agulheiro. Nada mais. Aí temos o nosso homem no *barracão* senhoril, antes de seguir para a barraca, no centro, que o patrão designará. Ainda é um *brabo*, isto é, ainda não aprendeu o *corte* da madeira e já deve 1:135\$000. Segue para o posto solitário encaçado de um comboio levando-lhe a bagagem e víveres, rigorosamente marcados, que lhe bastem para três meses: 3 *paneiros* de farinha-d’água, 1 saco de feijão, outro, pequeno, de sal, 20 quilos de arroz, 30 de charque, 21 de café, 30 de açúcar, 6 latas de banha, 8 libras de fumo e 20 gramas de quinino. Tudo isto lhe custa cerca de 750\$000. Ainda não deu um talho de machadinha, ainda é o *brabo* canhestro, de quem chasqueia o *manso* experimentado, e já tem o compromisso sério de 2:090\$000.

Admitamos agora uma série de condições favoráveis, que jamais concorrem: a) que seja solteiro; b) que chegue à barraca

em maio, quando começa o *corte*; c) que não adoeça e seja conduzido ao barracão, subordinado a uma despesa de 10\$000 diários; d) que nada compre além daqueles víveres – e que seja sóbrio, tenaz, incorruptível; um estoico firmemente lançado no caminho da fortuna, arrostando uma penitência dolorosa e longa. Vamos além – admitamos que, malgrado a sua inexperiência, consiga tirar logo 350 quilos de borracha fina e 100 de sernambi por ano, o que é difícil, ao menos no Purus. Pois bem, ultimada a safra, este tenaz, este estoico, este indivíduo raro ali, ainda deve. O patrão é, conforme o contrato mais geral que lhe diz o preço da fazenda e lhe escritura as contas. Os 350 quilos remunerados hoje a 5\$000 rendem-lhe 1:750\$000; os 100 de sernambi, a 2\$500, 250\$000. Total 2:000\$000. É ainda devedor e raro deixa de o ser (CUNHA, 2006, p. 29. Grifos do autor).

A citação é longa, mas serve para apresentar uma ideia da exploração e uma das formas de ocupação da Amazônia no final do XIX e no início do século XX, uma espécie de “semiescravidão”. Que tipo de cultura se produz em uma região tão árida e com tanta exploração? A questão será abordada de maneira geral ao final deste tópico, por ora voltemos às condições aludidas. A suposição do autor, e como ele afirma “com sorte”, não condiz com a realidade, que era ainda mais terrível, pois muitos migrantes vinham com suas famílias e as doenças eram generalizadas, o contrato, como acrescenta Cunha (2006), unilateral. “Lendo-os, vê-se o renascer de um feudalismo acalcanhado e bronco” (CUNHA, 2006, p. 30). Há multas absurdas, com valores elevados para quaisquer irregularidades – determinadas pelo patrão – e a compra dos mantimentos só são permitidas também no armazém do dono do seringal.

É natural que ao fim de alguns anos o *freguês* esteja irremediavelmente perdido. A sua dívida avulta ameaçadoramente: três, quatro, cinco, dez contos, às vezes, que não pagará nunca. Queda, então, na mórbida impassibilidade de um felá desprotegido, dobrando toda a cerviz à servidão completa (CUNHA, 2006, p. 30. Grifos do autor.).

Fugir é impossível. E fugiria para onde? Ir a outro seringal? Há acordo entre os patrões para não aceitarem empregados de outros barracões, sem antes estes saldarem suas dívidas. O quadro não é muito distinto do da escravidão, a exceção talvez seja o fato de ainda serem vistos como pessoas

“livres” e não como coisas.

Porto Velho, desse modo, surge sob o signo de um perverso moderno, devendo matar o atrasado, uma cidade planejada, marco da civilização capitalista, mas o motivo de sua criação guardava relações de trabalho arcaicas. Voltemos ao urbano. Assim, “Depois de construída a ferrovia e sua cidade com sua estação terminal e seu porto, Santo Antônio [a cidade vizinha] não possuía mais razão de existir” (FONSECA, 1998, p. 21). Foi assim que, em plena selva amazônica, surgia uma cidade com pessoas de diversas nacionalidades. “Contudo, a ordem capitalista necessita também do caos, o moderno repugna mas alimenta-se do arcaico e a ele alimenta” (FONSECA, 1998, p. 27). É dessa maneira que vai surgindo uma outra “Santo Antônio” fora dos limites impostos pela EFMM, onde habitam os excluídos, não trabalhadores da ferrovia, meretrizes, entre outros. “Parte migrou de Santo Antônio para Porto Velho, migração que com o passar dos anos despovoou aquele aglomerado urbano” (FONSECA, 1998, p. 32). Formou-se, ainda segundo Dante Fonseca, um ambiente propício à violência de todo tipo:

Haviam mesmo tiroteios no melhor estilo do faroeste. [...] esse era o preço do progresso, lado a lado conviviam as confortáveis casas de madeira cobertas com zinco e edifícios de pedra e cal com telhas de barro, situadas no pátio ferroviário, em contraste com as casas cobertas de palha de sua metade “inculta” onde convivia lado a lado, como num formigueiro uma população multiétnica que labutava de sol a sol (FONSECA, 1998, p. 34-5).

Aquela babel porto-velhense, cresceu rapidamente. Se Santo Antônio tinha em torno de trezentos habitantes, Porto Velho rapidamente ultrapassou os mil.

Gente de todas as cores, classes sociais e nacionalidades invadia a cidade, comunicando-se entre si nos mais diversos idiomas onde predominavam o inglês e o espanhol. Certamente uma cidade cosmopolita onde, contudo, até 1915, não havia escola. Todos os confortos estavam situados no lado norte-americano [sic] e à população do restante da urbe estavam vedados (FONSECA, 1998, p. 35).

Dessa maneira, o arcaico e o moderno, em simbiose, conviviam: sejam as duas cidades em uma; seja o moderno modo de escoar a produção de borracha, escondendo, porém, seu modo perverso de extração. Como forma de

vingar-se, estes trabalhadores se manifestavam em datas religiosas. Assim, Euclides da Cunha (2006), em outro texto, *Judas-Asvero*, explicita tal manifestação cultural em imagens belíssimas, em sábado de aleluia, em que as atividades laborais são paralisadas “[...] e as vozes se amortecem nas rezas e nos retiros” (CUNHA, 2006, p. 68), é parte da cultura daquela região. Continua o autor, ao descrever o cuidado com que era montado o Judas:

Repentinamente o bronco estatuário tem um gesto mais comovedor do que o *parla!* ansiosíssimo de Miguel Ângelo: arranca o seu próprio sombreiro; atira-o à cabeça do Judas; e os filhinhos todos recuam, num grito, vendo retratar-se na figura desengonçada e sinistra o vulto do seu próprio pai.

É um doloroso triunfo. O sertanejo esculpiu o maldito à sua imagem. Vinga-se de si mesmo: pune-se, afinal, da ambição maldita que o levou àquela terra; e desafronta-se da fraqueza moral que lhe parte os ímpetos da rebeldia, recalcando-o cada vez mais ao plano inferior da vida decaída onde a credulidade infantil o jungiu, escravo à gleba empantanada dos traficantes que o iludiram.

[...]

Embaixo, adrede construída desde a véspera, vê-se uma jangada de quatro paus boiantes, rijamente travejados. Aguarda o viajante macabro. Condu-lo, prestes, para lá, arrastando-o em descida, pelo viés dos barracos avergoados de enxurros.

A breve trecho a figura demoníaca apruma-se, especada, à popa da embarcação ligeira.

Faz-lhe os últimos reparos: arranja-lhe ainda uma vez as vestes; arruma-lhe às costas um saco cheio de ciscalho e pedra; mete-lhe à cintura alguma inútil pistola enferrujada, sem fechos, ou um caxerenguengue gasto; e fazendo-lhe curiosas recomendações, ou dando-lhe os mais singulares conselhos, impele, ao cabo, a jangada fantástica para o fio da corrente (CUNHA, 2006, p. 70-1).

Célio Leandro da Silva, ao estudar tal tradição, tomando como referência o texto de Euclides da Cunha, afirma que toda a crueldade expressa da exploração dos seringueiros, “[...] tem sua melhor expressão na cerimônia do Judas Asvero” (2017, p. 115), afirmando também que estas “[...] são as dez páginas mais lindas e profundas de nossa literatura (2017, p. 113). Exageros à parte, o que fica evidente é que no campo havia certa manifestação cultural ligada ao religioso, enquanto que na cidade havia jornais, teatro e mesmo cinema, diversões urbanas e modernas, ainda que não para todos/as. As manifestações culturais também expressavam o arcaico e o moderno do lugar.

João de Jesus Paes Loureiro em *Cultura amazônica: uma poética do imaginário* (2000), afirma que, em relação aos aspectos culturais da região nada está organizado em compêndios e que para conhecê-la “É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas [...]” (2000, p. 17), só assim se encontrará a “experiência do numinoso”. De todo modo, ainda com o autor na citada obra, este afirma que a cultura amazônica é fruto do isolamento, termo que pode ser compreendido sobre muitos aspectos, mas pensemos, por exemplo, na circulação, isto é, maneiras de deslocamento da população. Em Rondônia, em muitos lugares, inclusive Porto Velho, os rios ainda são as “estradas” e o tempo parece ser outro, fora da curva do que propõe a rapidez da modernidade. Comunidades como as do baixo Madeira, distritos pertencentes à capital, algumas estão a oito horas de viagem de barco e, no entanto, apesar da mudança de lugar, tempo, hábitos, ainda estamos, territorialmente, no mesmo município. Pode-se dizer isolamento também porque a região amazônica nunca foi totalmente integrada ao Brasil, ainda que a urgência climática que vive o mundo hoje exija cada vez mais uma centralidade dessa parte do país, como clama Eliane Brum (2021): Amazônia como centro do mundo. Do ponto de vista econômico, o isolamento é devido a dependência da floresta (LOUREIRO, 2000), isto é, uma economia extrativista e seus extratores iniciais também ficavam isolados nos seringais.

Outro aspecto cultural levantado por Loureiro (2000) é a predominância de indígenas e mestiços sobre negros e brancos, daí decorre a cultura cabocla,

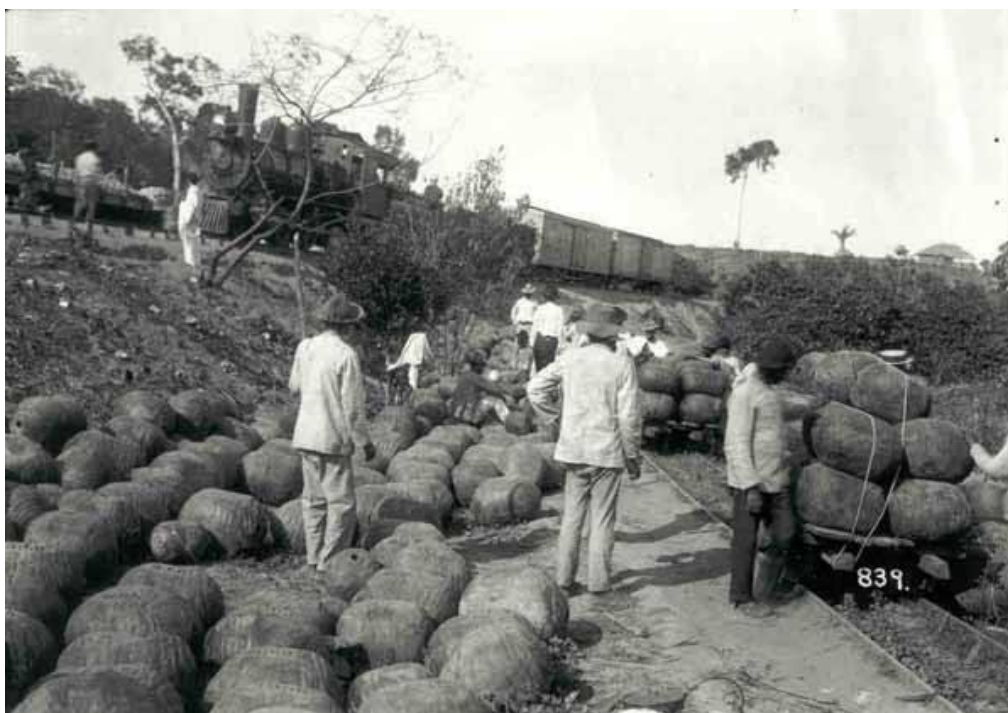
[...] na qual o caboclo constitui um elemento-chave em face do saber acumulado sobre o hábitat natural, e a persistência da cultura cabocla diante das outras contribuições que viriam a ocorrer nas últimas décadas foram fatores que atuaram sobre esse universo isolado, a fim de conferir à sociedade que nela vive características singulares que a diferenciam no conjunto da sociedade nacional (LOUREIRO, 2000, p. 29).

Nossa tese, no entanto, é a de que houve um início de inflexão cultural a partir da década de 1960, que se intensifica nas décadas seguintes, 1970 e 1980 em especial, por conta da abertura das estradas e de todo o modo de ocupação coordenados pela ditadura civil-militar. Ou seja, o recorte desta pesquisa cobre justamente o momento desta inflexão, pois se antes o que predominou foi a

cultura calcada no extrativismo, mesmo com suas contradições, tratava-se de “Uma cultura de profundas relações com a natureza, que perdurou, consolidou e fecundou, poeticamente o imaginário (até o final dos anos [19]50) desses indivíduos isolados e dispersos às margens dos rios” (LOUREIRO, 2000, p. 30). Entretanto, é preciso não romantizar a relação homem-natureza, pois o processo foi duro e violento. De todo modo, ainda segundo Loureiro, é graças a recorrência aos mitos e à estetização da vida, que homens e mulheres, integrados ao meio, forjaram a cultura cabocla. Esta parece ser a mesma concepção de Darcy Ribeiro (2006), ao que chama de “Brasil caboclo”, mas este chama a atenção para a mudança que vinha ocorrendo, posto que

Mais de metade da população original de caboclos da Amazônia já foi desalojada de seus assentos, jogada nas cidades de Belém e Manaus. Perde-se, assim, toda a sabedoria adaptativa milenar que essa população havia aprendido dos índios para viver na floresta (RIBEIRO, 2006, p. 278)

FIGURA 03 – Pelas de borracha



Pelas de Borracha ao lado do trem da EFMM. O estadunidense Danna Merrill, autor da imagem, era o fotógrafo oficial da empresa construtora da ferrovia, seus registros são fundamentais para se ter uma dimensão da grandiosidade da construção dessa obra em meio à selva amazônica. Ao fundo, uma provável castanheira resistiu ao desmate. Foto: Danna Merrill. Fonte: *O Rondoniense*. Disponível em: <https://orondoniense.com.br/a-construcao-da-estrada-de-ferro-madeira-mamore-por-rita-vieira/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

Os dados de Darcy Ribeiro, evidente que estão desatualizados, pois

essas metrópoles cresceram ainda mais, mas o que importa é sabermos que à medida que a cultura urbana, patriarcal e branca avançou, a cultura dos povos da floresta decaiu e a própria floresta representou cada vez mais um obstáculo a ser vencido, posta abaixo. O antropólogo, menos poético que Loureiro, ainda apresenta outras informações acerca de migrantes de final do século XIX e início do XX e a cultura daí gerada:

Economicamente marginalizados, esses sertanejos acabocladados se integram nas formas de vida regional, aprendendo a caçar com arco e flecha para economizar munição; a lavrar os campos com estacas de madeira, por não terem enxadas; a pescar com arpão e se alimentar com as comidas da terra, incluindo a tartaruga e o jacaré em sua dieta. Nas áreas mais arcaicas, como o rio Negro, onde ainda se falava a língua geral como idioma básico de comunicação popular, passam, eles também, a falar esse dialeto tupi, empobrecido e estropiado. Integram-se, igualmente, nas práticas da pajelança e nos temores aos fantasmas da mitologia indígena. Tornam-se, porém, arremedos de índios, porque não contam com as motivações destes nem com sua capacidade de adaptação à floresta tropical (RIBEIRO, 2006, p. 296).

Para muitas pessoas é difícil compreender as mudanças que ocorreram posteriormente sem a vivência no próprio corpo, isto é, da cultura cabocla às inflexões impostas pelo progresso. A jornalista Eliane Brum (2021), que passou a residir em Altamira/PA, no intuito de, como gosta de afirmar, *amazonar-se*, fornece algumas pistas. A escritora tem buscado compreender a floresta como feminina, mais do que apenas um vocábulo, para ela a floresta é mulher:

Só compreendi a floresta como mulher ao me compreender mulher na floresta, ao iniciar o que talvez possa chamar de meu reflorestamento, no sentido de um outro jeito de me entender, *no* mundo, *com* o mundo, *sendo* mundo (BRUM, 2021, p. 48).

A autora, ainda na mesma obra, afirma saber que “As subjetividades não são efeitos colaterais. Ao contrário: elas movem o mundo” (BRUM, 2021, p. 251) e que progresso por aqui está conectado a privilégios. Portanto, o ideário de progresso, que constrói um modo de ser e pensar, é devastador para a cultura cabocla do século XIX e primeira metade do século XX de que estamos tratando, ainda que ela tenha também sido forjada neste mesmo ideário, mas só mais recentemente, a mudança se concretizou de fato, isto é, à medida que tal

ideologia avançou, trazendo consigo abertura de estradas, a mineração, depois o agronegócio, a cultura cabocla se deteriorou. “Estados maiores que a França, como Rondônia, surgem abruptamente e se vão povoando a ritmo acelerado” (RIBEIRO, 2006. p. 304). Fruto de pesquisa de mais de três décadas e lançado ainda nos anos 1990, a obra *O povo brasileiro* de Darcy Ribeiro (2006), lança-se como uma interpretação do Brasil, naquele momento o autor já alertava de que se a destruição em curso na Amazônia não fosse freada teria o mesmo fim das florestas do vale do rio Doce²⁰.

Marcel Jules Thiéblot realizou uma pesquisa em Rondônia entre 1972 e 1975, na qual buscou investigar a cultura justamente no momento de mudança. Ao recorrer à bibliografia existente sobre o assunto, afirma o autor, que

[...] os etnólogos, desde o tempo da Missão Rondon até hoje, estudam os moradores iniciais do Território, os índios; os economistas e industriais, em livros e jornais analisam os problemas econômicos. Mas ninguém fala do homem que de alguns anos para cá vem povoando esse território (1977, p. 7-8).

A diferença já é perceptível na própria chegada do pesquisador ao lugar, ele vem de ônibus para Rondônia, para ele, uma maneira ideal para qualquer pesquisador etnográfico, posto ali se travarem muitas conversas com as pessoas que estão migrando. Como se depreende, muito distinta a chegada dessas pessoas em relação aos primeiros migrantes, que tinham como única possibilidade a chegada pelo rio. Vejamos outras mudanças que se pode apreender a partir da pesquisa de Marcel Jules Thiéblot. Se ainda existia 80% de floresta em todo o território, a crescente migração modificou tal paisagem; se Porto Velho e Guajará-Mirim apresentavam certa estagnação devido ao declínio

20 Mudam-se os tempos, os embates e as contradições permanecem, afinal o capitalismo está constantemente se reinventando, isto é, muda para permanecer o mesmo. Fruto da emergência climática pela qual passa a humanidade, o novo território das violências talvez venha do que vem sendo chamado de “mercado de crédito de carbono”, no qual até mesmo seus devastadores buscarão afirmar-se como “protetores da floresta”, como trata a matéria do Nexo Jornal, acerca da disputa entre latifundiários e seringueiros no Acre. Cf. matéria disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/externo/2023/03/17/Interesse-por-mercado-de-carbono-ressuscita-conflitos-agr%C3%A1rios>. Acesso em: 31 jul. 2023. Outra matéria ainda acerca dessa questão pode ser acompanhada no Portal Sumaúma: DELGADO, Malu. Helder Barbalho: o “rei do Norte” usa o discurso de proteção à Amazônia para ampliar seu poder. Disponível em: https://sumauma.com/helder-barbalho-o-rei-do-norte-usa-o-discurso-de-protecao-a-amazonia-para-ampliar-seu-poder/?fbclid=IwAR1NDPmOrTeYECmjIxrN0n6D_R_YWLFumf2uY0UxbD7Bh_EU0rO_NqJalo8. Acesso em: 29 ago. 2023.

da borracha e o fechamento de alguns garimpos, outras cidades e povoados nasciam do dia para a noite, sobretudo ao longo da BR-364, BR-319 e BR-236, daí sua conclusão: “Podemos desde já vislumbrar as duas culturas que se defrontam na Rondônia: a dos nordestinos, vindos por via fluvial, que povoaram os seringais e agora a dos colonos do sul que vêm por rodovia desbravar e plantar seus lotes” (THIÉBLOT, 1977, p. 24). De todo modo, para o autor o território era ainda tão isolado em relação ao restante do país que os antigos moradores e os recém-chegados, “[...] todos vivem em função da cultura espontânea” (THIÉBLOT, 1977, p. 30). Cultura espontânea para o autor é aquela sem contato com a sociedade industrial e em permanente luta pela sobrevivência; na adaptação no lugar onde abunda água e madeira, aproveita-se de tais aspectos para inventar, improvisar, como as casas todas construídas a partir da madeira e de folhas de certas palmeiras, alvenaria é raro. Quanto às festas e divertimentos, se na capital o pesquisador encontrou quadrilhas juninas e bois-bumbás, pelo interior do Território chegou a se deparar com Folias de Reis. “Porém, à medida que a gente se afasta das cidades, não há mais quase nada. Se perguntarmos aos homens a respeito de festas e diversões, eles mostram o ‘esnuque’ (o bilhar) (1977, p. 99-100). E quando adentrou ainda mais, chegando às glebas que estão sendo ocupadas/colonizadas o divertimento passa a ser o culto aos domingos.

Em cada gleba, os parceiros construíram ou sua capela ou seu templo; e aos domingos, a turma se reúne e faz o seu culto. Rezam, cantam, discutem algum problema de interesse comum. É a oportunidade para se encontrarem, bater um papo, saber das notícias (THIÉBLOT, 1977, p. 100).

Pode-se afirmar que tal cultura religiosa permaneceu, no entanto, a hegemonia, se antes era da Igreja Católica, passou a ser disputada cada vez mais por evangélicos pentecostais e neopentecostais, a ponto de no estado ter um feriado especial por alguns anos, o Dia do Evangélico, criado em 2001 e comemorado em 18 de junho. No entanto, como era uma lei estadual, em 2020 o Supremo Tribunal Federal declarou sua inconstitucionalidade, já que de acordo com a Constituição Federal, apenas a União pode legislar sobre direito do

trabalho²¹. Vamos às conclusões de Marcel Jules Thiéblot, ou parte delas, naquele momento de sua pesquisa, década de 1970:

Rondônia tende a ocupar um lugar **sui generis** entre as áreas de cultura espontânea no Brasil. Não por ser isolada, mas muito pelo contrário, por ter sido o lugar de encontro de várias culturas, onde predominam a cultura amazonense – ela mesma tributária da cultura nordestina – e os complexos culturais do sul.

O amazonense do Território, chegando do Norte pelo rio, vive em função do rio e da floresta: é a casa de palha sobre palafitas, a rede, o extrativismo, uma rudimentar agricultura de subsistência; sua montaria é a canoa, e a pesca um ofício que conhece. O “Bumba-meu-boi” lembra o Maranhão e as figurinhas de borracha os vaqueiros nordestinos.

Não esqueçamos também que o amazonense foi imigrante, cearense ou maranhense; que ele veio para estas terras cheio de esperança. Encontrou, porém, a condição infra-humana do seringal. [...] Os únicos laços que podiam uni-lo a seus companheiros distantes dos outros seringais (encontrados no ensejo de uma pesca ou de uma viagem pelo rio), eram os laços da desgraça comum.

O migrante do sul não conhece o rio – chegou pela estrada. Os que chegam agora, nem precisam fazer fila para, de balsa, atravessar os rios; já existem as pontes. Seus costumes são os do sul: a casa é de madeira, o telhado e a cama também. [...] (THIÉBLOT, 1977, p. 113. Grifos do autor).

O que Thiéblot chama de amazonense é o portador do que estamos chamando de cultura cabocla, migrantes nordestinos do primeiro e segundo ciclo da borracha. Porém, há certa empolgação do autor, que, ao que tudo indica, demonstra um certo entusiasmo pelo suposto progresso que chega com estes novos homens e mulheres e, finalmente, entende que, ao menos nesta parte da Amazônia, se encaminha para o fim de seu isolamento. No entanto, cabe destacar que o enfoque do autor é sobre as camadas populares, a quem transparece seu apreço. Para ele as camadas mais abastadas apenas exploram as riquezas do território, sem se envolverem com os problemas locais: “[...] sua vida, seus interesses e seu futuro estão fora dali, ou são completamente alheios às condições de vida, de luta e de morte do povo trabalhador. Por este motivo, eles não deixam rastros” (THIÉBLOT, 1977, p. 115). Pode-se afirmar que o autor

21 Confrontar matéria disponível em: <https://facer.org.br/dia-do-evangelico-deixa-de-ser-considerado-feriado-em-rondonia/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

presenciou uma nova Rondônia nascendo, com uma vida difícil, porém distinta dos migrantes anteriores, evidente que, naquele contexto histórico, manifestações artísticas não faziam sequer sentido “[...] para a gente que, a cada começo de dia, se pergunta como não morrer, e a cada crepúsculo, por essa vitória, rende graças a Deus. Esta prece, sim, é a maior expressão de sua cultura espiritual” (THIÉBLOT, 1977, p. 116).

Décadas depois, os abastados aprofundaram sua exploração na Amazônia e continuam a fazer estragos, pois, de acordo com Eliane Brum (2021), 60% dos conflitos de terra no Brasil ocorriam na região amazônica, sendo que a brutalidade se apresenta de modo mais terrível, posto que “[...] 84% das vítimas de homicídios por conflitos fundiários tombaram ali” (BRUM, 2021, p. 319). E tal poder violento ampliou-se e ganhou outros espaços ao longo das décadas, diferentemente dos pequenos agricultores esperançosos pesquisados por Thiéblot – que também os enxergava com certa esperança, mas desde que acessassem uma justa distribuição de terras – à medida que o agronegócio se aprofundou na região a cultura da violência mudou de patamar.

Os grileiros, que há décadas já se elegem para prefeituras e ocupam as vagas nas legislaturas municipais de cidade amazônica, passaram a ocupar também o Congresso e o Executivo no poder central, em Brasília. Com Bolsonaro, o fenômeno ganhou outra envergadura e uma velocidade de sonda espacial. Seguindo o caminho das milícias, a grilagem na Amazônia vai deixando de ser um poder paralelo com ramificações no Estado para se tornar o próprio Estado [...] (BRUM, 2021, p. 333).

Para Loureiro (2000), no entanto, os caboclos conseguiram manter sua cultura mesmo nas cidades e ainda que marginalizados pelo poder público, sobrevivem e se impõem.

Apesar disso, a cultura cabocla tornou-se a expressão das camadas populares das cidades, fundindo-se assim numa só argamassa cultural – a da cultura popular. E nisto reside uma das contradições fundamentais da cultura cabocla: ela é dominante no sentido de pertencer à camada social que abrange a maior parte da população, mas é também marginal, na medida que é rejeitada ou não reconhecida pelos poderes instituídos e geralmente ignorada pelas políticas públicas. E ainda pelo fato de que as manifestações artísticas próprias dessa cultura se fazem fora dos espaços culturais que o poder público constrói e

destila – quase exclusivamente – à cultura cabocla (LOUREIRO, 2000, p. 37).

Penso que podemos denominar, no caso de Porto Velho, a cultura cabocla de que trata Loureiro de cultura beiradeira (ou beradeira, como a chamam alguns moradores locais), também marginal, mas com crescente movimento artístico e identitário por sua afirmação. No entanto, é difícil afirmar que no estado de Rondônia ela seja hegemônica, aí precisaríamos de uma outra pesquisa, pois o agronegócio que impera nas demais cidades forja sua própria subjetividade, como a cultura do sertanejo, por exemplo, que traz consigo não apenas um estilo musical, mas um modo de se vestir e de se relacionar. De todo modo, é possível compreender que há em Porto Velho certa amálgama de culturas, frutos dos diversos processos econômicos no estado. Assim, à maneira de Raymond William (2011) podemos afirmar que há uma cultura *a) residual* – a cabocla e/ou beiradeira, fruto do encontro dos primeiros migrantes com os povos originários – ; uma cultura *b) emergente*, frutos dos novos migrantes a partir da colonização, sobretudo da década de 1970 em diante – muito mais presente no interior do estado – e; uma cultura *c) dominante*, ditada sobretudo pela indústria cultural, em constante relação com as culturas residual e emergente e que, de acordo com seus interesses, incorpora elementos de uma ou de outra. Porém, é certo que o recorte histórico de que trata esta pesquisa, demonstra que houve uma inflexão, uma mudança sem volta para os valores urbanos, o teatro de que trataremos nos próximos capítulos, é exemplo de tal modificação.

Para concluir este tópico, é possível afirmar também que houve um tendencioso processo de modernização juntamente com o atraso aludido por Oliveira (2013) na implantação e na ocupação nessa parte da região Amazônica, sobretudo em Porto Velho. Se a construção da EFFM, travestida de modernidade, legou uma dupla cidade, ao tempo em que as explorações do principal produto de exportação, a borracha, era quase um sistema escravista, a exploração que ocorria também na EFMM, ainda que com aparência de modernidade, seguia os mesmos moldes (Cf. FONSECA, 1998; HARDMAN, 1988; dentre outros). A cultura que daí surgiu, também era cindida em dois polos, uma beiradeira e outra urbana, com anseios modernos, clivada na divisão de classes. Em ambas as representações (rural e urbana), o ideário ou a ideologia,

se assim podemos chamar, do positivismo, era patente e encampava o projeto apresentado e tido como de progresso e de modernidade. Tal aspecto é muito evidente em Euclides da Cunha, que cria um certo mito do vazio demográfico; mas presente também na prática de muitos, que desconsideravam os nativos e visavam a exploração desenfreada, até mesmo naquele que é considerado um “protetor” dos indígenas, Marechal Candido Rondon, tido por Edmar Coelho como “[...] o moderno bandeirante das selvas amazônicas” (1995). O estranho título dá uma dimensão das contradições, afinal poderia um bandeirante proteger indígenas? Então, nossa tese é a de que há um mito fundador calcado no ideário de modernidade e de progresso, e como a criação do próprio estado se confunde com a criação de Porto Velho – pois é a partir dela que se cria uma nova territorialidade –, as principais características de tal fundação se repetirão nos, assim chamados, ciclos econômicos seguintes, a saber: segundo ciclo da borracha (chamado de batalha da borracha, para a qual foram destinados muitos “soldados”), a mineração e colonização da Amazônia da década de 1960 em diante, e o último ciclo, das usinas hidrelétricas, já no século XXI. Cabe ressaltar que tal perspectiva, de nosso ponto de vista, se estende por todo o Território do Guaporé, depois Território de Rondônia e por fim estado de Rondônia. Vejamos um pouco mais sobre o ideário que norteou tais práticas.

2.1 O positivismo e a força do imaginário do progresso

A marcha do progresso em direção à Amazônia brasileira revelou-se desastrosa: genocídio e chacinas dos povos indígenas, com permanentes tentativas de apagamento de suas culturas, aumento do latifúndio, devastação da floresta, para ficar nas principais. Essa marcha em direção ao “novo eldorado” foi coordenada sobretudo pelos militares, seja por seus planejamentos ou por governos diretos, como o regime que chegou ao poder por meio do golpe civil-militar em 1964. Mas podemos lembrar do próprio estado de Rondônia, uma homenagem ao Marechal Cândido Mariano Rondon, um militar positivista que auxiliou e muito no domínio do território. Nesse sentido, o pensamento positivista deu régua e compasso aos ideais das lideranças, ajudando a formar um imaginário perverso, expresso, no caso específico de Rondônia, em três termos:

desbravadores, pioneiros e bandeirantes de Rondônia²².

O *Novo dicionário básico da língua portuguesa Folha/Aurélio* (1995), apresenta bandeirante como substantivo masculino, sendo este o “Indivíduo pertencente a uma bandeira” e como sinônimo de “Paulista”. Cabe lembrar que, provavelmente devido à violência das bandeiras, o termo paulista já foi “[...] sinônimo de rudeza, brutalidade, ferocidade” (AMBIRES, s.d., p. 57). Já o *Dicionário do Brasil Colonial* de Ronaldo Vainfas (2001), destaca todo o enaltecimento de tal figura, ao ganhar na historiografia certa mitificação, sobretudo naquela documentação produzida em São Paulo e que Capistrano de Abreu e Viana Moog teriam sido os primeiros a desmitificarem tais atos heroicos. O primeiro, “A partir da documentação jesuítica, destacou o emprego da violência, a destruição das reduções religiosas e a escravidão indiscriminada dos índios”. Já o segundo, seguindo a trilha aberta, relacionou “[...] a ação bandeirante com as práticas predatórias que se perpetuam na história do Brasil, a falta de interesses coletivos, a busca de fortuna rápida e a instabilidade social” (2001, p. 64).

Quanto ao vocábulo desbravador, o *Novo dicionário básico da língua portuguesa Folha/Aurélio* (1995) não contém o termo, mas sim o verbo *desbravar*, em cinco acepções: “1) Tornar manso; domar, amansar; 2) Preparar (terreno) para cultura; arrotear; 3) Explorar (terras desconhecidas); 4) Limpar, abrir: *desbravar um caminho*; 5) Perder a braveza; amansar-se” (1995, p. 206). Desbravador é tanto um adjetivo como substantivo masculino, sendo, portanto, um explorador, um amansador (de quem?).

Quanto ao termo pioneiro, o mesmo dicionário o apresenta como substantivo masculino, em sentido figurado e adjetivo, respectivamente. “1)

22 O ideário de progresso, trazido pelo positivismo e presente no sentido dos três vocábulos, estão também no Hino do Estado de Rondônia e no Hino de Porto Velho. Deste último, segue a letra de Cláudio Feitosa: “No Eldorado uma estrela brilha / Em meio à natureza, imortal: / Porto Velho, cidade e município, / Orgulho da Amazônia ocidental, // São os seus raios estradas perenes / Onde transitam em várias direções / O progresso do solo de Rondônia / E o alento de outras regiões. // Nascente ao calor das oficinas / Do parque da Madeira-Mamoré / Pela forja dos bravos pioneiros, / Imbuídos de coragem e de fé. // És a cabeça do estado vibrante: / És o instrumento que energia gera / Para a faina dos novos operários, / Os arquitetos de uma nova era. // No Eldorado uma gema brilha / Em meio à natureza imortal: / Porto Velho, cidade município, / Orgulho da Amazônia ocidental”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/hinos-de-cidades/945670/>. Acesso em: 08 ago. 2021. Grifos nosso.

Explorador de sertões; o primeiro, abre ou descobre caminho através de região mal conhecida. 2) Precursor. 3) Diz-se de obra, serviço, iniciativa, ideia etc., que se antecipa ou abre caminho a outros iguais ou similares” (1995, p. 507).

Enfim, todos os termos, ainda que com um rápido olhar, se relacionam com práticas de diferenciados níveis de depredação, violência, nada que seja um grande motivo de orgulho, no entanto, são repetidos e celebrados na capital e no estado de Rondônia. Além disso, os três substantivos apontam diretamente para certo desprezo aos povos originários ou para certo “vazio demográfico”. O professor do Departamento de História da Unir, Marco Domingos Teixeira em artigo afirma:

Aqui na Amazônia, continuamos homenageando os “destemidos pioneiros” em sua sede de pilhagem, não por sua vontade [de] “propagar a civilização e a diplomacia”. Não vemos homenagens públicas aos indígenas que dão nome a muitas regiões, mas, em Rondônia, vemos homenagem urbana ao GADO²³, que tem se mostrado decisivo em nossa vida política. Não há homenagens a negros, nem mesmo se lhes conhecem as histórias. Gays ainda são vistos como uma espécie de praga, embora já tenhamos tido, até mesmo, governantes homossexuais. Camponeses que lutam pela terra são considerados e tratados como terroristas, mas grileiros que assambram o “*ager publicus*” são agraciados com a PEC [Proposta de Emenda Constitucional] da Grilagem²⁴.

Os três vocábulos se inseriram com força no imaginário social de Rondônia e grande parte dos historiadores, jornalistas, políticos, professores etc., costumam utilizá-los sem nenhuma criticidade, sendo que pioneiros talvez seja o mais utilizado, pois tanto serve aos trabalhadores do primeiro ciclo da borracha, quanto ao processo migratório de colonização encampado no bojo da ditadura civil-militar.

23 O autor refere-se ao monumento exposto na entrada da cidade de Ariquemes, a 200 Km de Porto Velho, no qual se vê um homem montado em um touro – e de modo indireto, faz certa alusão ao apelido dado a eleitores e seguidores de certo político, muito presente no estado, devido à força do agronegócio. A obra aludida tem quatro metros de altura. Cf. matéria sobre a “homenagem”. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/ariqueemes-e-vale-do-jamari/noticia/monumento-em-alusao-a-pecuaria-e-colocado-no-trevo-da-entrada-de-ariqueemes-ro.ghml>. Acesso em: 07 out. 2021.

24 TEIXEIRA, Marco Domingues Teixeira. *In*: RONDÔNIA JÁ. A história é um carro alegre, cheio de gente contente que atropela indiferente todo aquele que a negue. Disponível em: <https://rondoniaja.com/opiniao/2021/08/16/a-historia-e-um-carro-alegre-cheia-de-gente-contente-que-atropela-indiferente-todo-aquele-que-a-negue/>. Acesso em: 16 ago. 2021.

Acerca da filosofia do Positivismo, o mais representativo nome desta corrente e tido como um de seus criadores foi Augusto Comte (1798-1857), que apesar de ter sido secretário e sofrer influência de seu chefe, Saint-Simon (1760-1825), tornou-se mais conservador que seu mestre, a ponto de ir do combate a religião à criação de uma própria; se o primeiro, pode-se dizer, dedicou-se a um processo mais prático, Comte dedicou-se ao abstrato, ao criar toda uma teoria positivista.

O núcleo da filosofia de Comte radicava na ideia de que a sociedade só pode ser convenientemente reorganizada através de uma completa reforma intelectual do homem. Com isso, distingue-se de outros filósofos de sua época, como Saint-Simon e [Jean Baptiste Joseph] Fourier [1768-1830], preocupados também com a reforma das instituições, mas que prescreviam modos mais diretos para efetivá-la. [...] Comte achava que antes disso seria necessário fornecer aos homens novos hábitos de pensar de acordo com o estado das ciências de seu tempo (GIANNOTTI, 1978, p. VIII-IX).

Para tanto seu pensamento focava em uma filosofia da história, como forma de instituir uma maneira de pensar, uma fundamentação e classificação das ciências, calcadas no positivismo e uma sociologia, o que permitiria uma reforma das instituições. Por fim, nos últimos 15 anos de sua vida, criou também uma religião que, de seu ponto de vista, faria uma renovação social. Todo esse processo influenciou sobremaneira parte do pensamento brasileiro na segunda metade do século XIX, um solo fértil, posto ser um país “[...] de menor tradição cultural e carente de ideologia para seus anseios de desenvolvimento” (GIANNOTTI, 1978, p. XV). A irradiação de tais ideias começou no seio militar, no Rio de Janeiro em 1850, na Escola Militar, com uma tese de doutoramento de Manuel Joaquim Pereira de Sá. Em 1876 foi fundada a primeira sociedade positivista, que teve entre seus quadros nomes como o de Benjamin Constant (1836-1891), depois, Miguel Lemos fundou a Igreja Positivista do Brasil em 1881.

Há sempre riscos ao se resumir as práxis filosóficas, entretanto, vamos ao resumo de tal corrente de pensamento. A filosofia da história de Comte é fundamentada na lei dos três estados: teológico, metafísico e positivo. No estado teológico, é possível ver o mundo dos povos indígenas, que ainda carregam consigo um mundo mítico, afinal “Diante da diversidade da natureza, o homem só consegue explicá-la mediante a crença na intervenção de seres pessoais e

sobrenaturais. O mundo torna-se compreensível somente através das ideias de deuses e espíritos” (GIANNOTTI, 1978, p. X). Ora, esse mundo, por ser o primeiro na evolução na filosofia em questão, deve ser combatido por seus adeptos. Talvez por isso mesmo, Euclides da Cunha em *À margem da história* (2006), livro que trata de sua viagem em 1904 à região amazônica, consiga enxergar os seringueiros, mas não os povos indígenas. Já no primeiro texto, que tem como título *Terra sem história* – se a história é feita por homens e mulheres, sua ausência cria a situação designada –, afirma: “A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente” (CUNHA, 2006, p. 18). Logo, pela afirmação do autor, poderíamos perguntar: os indígenas que habitam a região não têm história e nem são homens e mulheres? O autor não os enxerga, há apenas a natureza e os poucos “intrusos” que vêm domá-la.

Continuemos nas proposições idealistas de Auguste Comte. O estado teológico ainda se subdivide em três períodos, sempre de maneira sucessiva: “[...] o fetichismo, o politeísmo e o monoteísmo” (GIANNOTTI, 1978, p. X). Sendo o último uma transição para o estado metafísico, que ainda carrega elementos de explicação com o absoluto. “A diferença reside no fato de a metafísica colocar o abstrato no lugar do concreto e a argumentação no lugar da imaginação. Em tal perspectiva comteana, o estado metafísico se caracteriza fundamentalmente pela dissolução teológica” (GIANNOTTI, 1978, p. X). Aqui se tem, na esfera política, a tese de contrato social, tão cara à modernidade, posto não ser mais uma igreja e/ou religião o elo de ligação entre os cidadãos/ãs, mas o Estado.

Já no terceiro estado, de tipo positivista, a observação subordina a imaginação e a argumentação. No entanto, não estamos no terreno do empirismo puro, mas em uma visão que abandona as causas e busca as leis, visando torná-las universais, pois, como se sabe, o positivismo tentou transpor as ciências da natureza para as ciências humanas. Logo, os fenômenos, após a descoberta de suas leis, seriam imutáveis. Ora, do ponto de vista do que representa o pensamento e as práticas dos povos originários amazônicos, estes estariam na “infância da humanidade”, quando não até mais “atrasados”, logo devem ser ignorados, combatidos. Se se tomar a história brasileira, não podemos afirmar que, em grande medida, tal pensamento por parte das elites e governantes não impera até hoje? A título de ilustração podemos lembrar do

“passar a boiada”²⁵, do ex-ministro do governo Jair Bolsonaro, Ricardo Salles. Para Comte um mesmo método, o positivo, pode ser aplicado aos diversos campos do saber humano:

O conhecimento positivo caracteriza-se pela previsibilidade: “ver para prever” é o lema da ciência positiva. A previsibilidade científica permite o desenvolvimento da técnica e, assim, o estado positivo corresponde à indústria, no sentido de exploração da natureza pelo homem (GIANNOTTI, 1978, p. XII).

Desse modo, e com tal imaginário, podemos afirmar que nasceu Porto Velho, criada a partir da construção de uma estrada de ferro em plena floresta amazônica. A prova e o ideal de modernidade, progresso, representada no/pelo trem, demonstra que o homem – aí no gênero masculino mesmo, afinal é um pensamento extremamente masculinizado – pode domar a natureza e apagar todos os resquícios de atraso, sem importar-se com as perdas. Para demonstrar o ideal de evolução e progresso, basta lembrar o que afirma Hardman de modo crítico, ao pesquisar a construção da EFMM: “[...] não importa que tantos milhares tenham tombado no caminho, pois afinal a civilização se impõe apesar desses incontáveis sacrifícios” (1988, p. 153). Na perspectiva de tal ideário, o que são alguns milhares de vidas perdidas frente ao progresso conquistado? Com ordem e progresso tudo se conquista e tudo será conquistado, palmo a palmo. Nesse sentido, por aqui, tal corrente filosófica é ainda mais perversa, pois como nos lembra Carlos Nascimbeni (2021), retiraram do positivismo o princípio do amor que havia em Comte (“O amor por princípio e a ordem por base; o progresso por fim” (2021, p. 192)) e deixaram apenas a ordem e o progresso no lema de nossa bandeira. Percebam as imagens de domínio:

As partidas demarcadoras, as missões apostólicas, as viagens governamentais, com suas frotas de centenas de canoas, e os seus astrônomos comissários apercebidos de luxuosos instrumentos, e os seus prelados, e os seus guerreiros, chegavam, intermitente, àqueles rincões solitários, e armavam rapidamente no altiplano das *barreiras* e as tendas suntuosas da civilização em viagem. Regulavam as culturas; poliam as gentes; aformoseavam a terra.

Prosseguiram a outros pontos, ou voltavam – e as malocas, num momento transfiguradas, decaíam de chofre, volvendo a bruteza

25 Cf. Matéria de 22 de maio de 2020 do Portal G1, disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/22/ministro-do-meio-ambiente-defende-passar-a-boiada-e-mudar-regramento-e-simplificar-normas.ghtml>. Acesso em: 08 set. 2021.

original (CUNHA, 2006, p. 25-6).

Domar essas plagas com espírito positivo não era fácil, mas a empreitada, em tal concepção, valia a pena. Na visão dos de fora²⁶, o lugar era difícil e a gente supostamente “indolente”, o rio e o clima contagia, inclusive os forasteiros – mais um aspecto do positivismo por essas bandas.

Não [é] exagero. Um médico italiano – belíssimo talento – o Dr. Luigi Buscalione, que por ali andou a pouco tempo²⁷, caracterizou as duas primeiras fases da influência climática sobre o forasteiro, a princípio sob a forma de uma superexcitação das funções psíquicas e sensuais, acompanhada, depois, de um lento enfraquecer-se de todas as faculdades, a começar pelas mais nobres... (CUNHA, 2006, p. 27).

Essa caracterização do indolente e do animalesco, (não existe pecado ao sul do equador, lembremos), aliada à dificuldade da região em “receber o progresso”, levou à construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, que dá origem ao município de Porto Velho, apenas em sua quarta jornada, entre 1907 e 1912, mas as tentativas já vinham ocorrendo desde 1878 (PALITOT, 2016).

O pensamento acerca do progresso, calcado em uma práxis positivista, auxilia na construção e sedimenta todo um imaginário social na região amazônica; tal imaginário, por sua vez, torna a fortalecer e a renovar as ações humanas em um ciclo permanente, em que certa materialidade alimenta a imaginação e esta, por sua vez, retroalimenta as práticas de homens e mulheres.

2.2 Progresso como mito fundador

26 Como canta a Banda Quilomboclada, que luta para afirmar uma cultura beradeira, “Na boca de quem não presta/ eu não valho nada”. A música *Valha* está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GtyRzEX614Q&ab_channel=BandaQuilombocladaOficial. Acesso em: 29 ago. 2023.

27 Euclides da Cunha registra como sendo 1901 o ano da viagem do pesquisador, no entanto, Andrea Ciacchi em uma pesquisa de pós-doutorado, afirma que a viagem ocorreu em 1899 e que aquele ano é o da publicação do livro de Buscalione. Ciacchi ainda registra que a trajetória do botânico teve uma “participação no movimento de renovação da ciência italiana (aqui, em particular, das Ciências Biológicas), que se afasta do positivismo, depois de acolher em formas diferentes as sugestões do darwinismo” [– estaríamos mais uma vez com as ideias fora do lugar?]. CIACCHI, Andrea. Botânico, *Ma no solo*: a viagem de Luigi Buscalioni na Amazônia em 1899. In: *Revista Escritas do Tempo* V, 1, n. 3, nov-2019-fev/2020, p. 226-46. Disponível em: <https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/escritasdotempo/article/view/1153/496>. Acesso em: 13 abr. 2021).

Nossa tese é a de que o progresso é o mito fundador da cidade de Porto Velho, perdurando ao longo da história, afinal, tal narrativa, como veremos, parece estar fora do tempo-espaço. João Ribeiro Júnior, ao estudar o mito, explica que “A crença organiza a experiência não porque seja racional, mas porque depende de imagens controladoras” (1992, p. 9). Assim, o mito é uma realidade para homens e mulheres, “[...] uma realidade complexa com muitos contextos: o econômico, o social, o moral, o religioso etc.” (1992, p. 11). O autor afirma ainda que o termo

[...] é derivado de *mythos*, que significa palavra, mensagem, linguagem. O mito como palavra e linguagem, trata da vida, do mundo, das coisas como uma totalidade, e procura descrever as origens, as relações e o destino do mundo humano (RIBEIRO JÚNIOR, 1992, p. 15).

No *Dicionário do pensamento social do século XX*, no verbete mito, escrito por Cris Shore, tem-se o seguinte:

Crucial para a maior parte das teorias é a ideia de que os mitos não estão relacionados com o espaço e o tempo comuns, mas se encontram fora deles. ‘Era uma vez’, a ‘Idade de Ouro’, a ‘Aurora dos Tempos’ ou o ‘fim da história’, tudo isso implica eventos passados ou futuros que não estão diacronicamente ligados ao presente. [...] Assim, segundo Eliade (1957, [1968, p. 34]), os que participam do mito são transportados temporariamente do mundo cotidiano para um plano onde o tempo é considerado “sacro”, “concentrado” e de “intensidade ampliada” (s.d., p. 470).

Marilena Chaui, por sua vez, em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2000), afirma que o conceito etimológico de mito aponta para “[...] narração pública de feitos lendários da comunidade” e no sentido antropológico, tais narrativas caracterizam-se em soluções imaginárias “[...] para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidas no nível da realidade” (2000, p. 9). Quanto ao aspecto de fundação, *fundatio*, o

[...] mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e

impede lidar com ela (CHAUI, 2000, p. 9).

Ou seja, o mito fundador vai, permanentemente, encontrando novas formas e maneiras de se expressar, seja por valores, práxis ou na linguagem, como uma repetição de si. A autora faz uma diferenciação entre fundação (*fundatio*) e formação – este último se vincula à história, logo, modificável; aquele

[...] se refere a um momento passado imaginário, tido como instante originário que se mantém vivo e presente no curso do tempo, isto é, a fundação visa algo tido como perene (quase eterno) que traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido. A fundação pretende situar-se além do tempo, fora da história, num presente que não cessa nunca sob a multiplicidade de formas ou aspectos que pode tomar. Não só isso. A marca peculiar da fundação é a maneira como ela põe a transcendência e a imanência do momento fundador: a fundação aparece como emanando da sociedade [...] e, simultaneamente, como engendrando essa própria sociedade [...] da qual ela emana. É por isso que estamos nos referindo à fundação como mito (CHAUI, 2000, p. 09-10).

Ainda com Chauí (2000), aprende-se que o mito fundador pode oferecer um certo repertório inicial de representação da realidade, repetindo-se por meio de novas roupagens. Parece-nos que três termos bastante recorrente no material consultado são a expressão dessa permanência: desbravadores, bandeirantes e pioneiros. Os três vocábulos são recorrentes na história e na historiografia, ao mesmo tempo que revelam o desprezo (e, tantas vezes, o extermínio dos) aos povos originários, ao criar o mito do vazio demográfico permanentemente. Desse modo, o progresso vem como possibilidade de apagar o que há ou havia na região, no território. Dois desses termos, bandeirantes e pioneiros, estão presentes também no hino do estado²⁸ – o termo pioneiro

28 Música de José de Melo e Silva; Letra de Joaquim de Araújo Lima. Quando nosso céu se faz moldura / Para engalnar a natureza / Nós, os *bandeirantes de Rondônia* / Nos orgulhamos de tanta beleza // Como *sentinelas avançadas* / Somos *destemidos pioneiros* / Que destas paragens do poente / Gritam com força: Somos brasileiros // Desta fronteira de nossa Pátria / *Rondônia trabalha febrilmente* / Nas oficinas e nas escolas / A orquestração empolga toda gente // Braços e mentes forjam cantando / A apoteose deste rincão / Que com orgulho exaltaremos / Enquanto nos palpita o coração // Azul, nosso céu é sempre azul / Que Deus o mantenha sem rival / Cristalino muito puro / E o conserve sempre assim // Aqui, toda vida se engalana / De beleza tropical / Nossos lagos, nossos rios / Nossas matas, tudo enfim // Aqui, toda vida se engalana / De beleza tropical / Nossos lagos, nossos rios / Nossas matas, tudo enfim // Nossas matas, tudo enfim / Tudo enfim! Disponível em: <http://www.rondonia.ro.gov.br/casa-militar/institucional/hinos-e-cancoes/hino-de-rondonia/>. Consultado em: 02 set. 2021. Grifo nosso.

também aparece muito na produção bibliográfica consultada; já *Desbravadores* é o nome do livro de Victor Hugo (1998), tido como uma referência para quem pesquisa a história do estado de Rondônia ou ainda *Seringueiro – o desbravador da Amazônia* de Edilson Lucas de Medeiros (2010), dentre outros.

O progresso, portanto, fruto da ideologia positivista, é um semióforo. Para Marilena Chaui os semióforos são relíquias, nesse sentido poderia ser lido como vestígios, como monumentos, tudo o que permanece da EFMM, por exemplo, desde sua fundação, inclusive sua história constantemente revisitada sob este olhar, é o mito fundador, elementos e vestígios que carregam essa tese através do tempo. Como desdobramento, são frutos de tais “relíquias” os heróis fundadores, os “desbravadores”, os “pioneiros”, os “bandeirantes” de Rondônia, que trouxeram o progresso e que são também encarnados em certas figuras históricas como Marechal Cândido Rondon – que instalou as linhas telegráficas no estado – ou o governador Jorge Teixeira, “criador” do estado de Rondônia em 1981, como tarefa dada pelo último mandatário do regime militar, João Baptista Figueiredo. Tais semióforos, como ensina Marilena Chaui, iluminam, desde o passado, a história futura. Segue a autora:

Semeiophoros é uma palavra grega composta de duas outras; *semeion* “sinal” ou “signo”, e *phoros*, “trazer para a frente”, “expor”, “carregar”, “brotar” e “pegar” [...]. Um *semeion* é um sinal distintivo que diferencia uma coisa de outra, mas é também um rastro ou vestígio deixado por algum animal ou por alguém, permitindo segui-lo ou rastreá-lo, donde significar ainda as provas reunidas a favor ou contra alguém [...]. Inicialmente, um *semeiophoros* era a tabuleta na estrada, indicando o caminho; quando colocada à frente de um edifício, indicava sua função. Era também o estandarte carregado pelos exércitos, para indicar sua proveniência e orientar seus soldados durante a batalha. [...] Como algo precursor, o *semióforo* era a comunicação com o invisível, um signo vindo do passado ou dos céus, carregando uma significação com consequências presentes e futuras para os homens. Com esse sentido, um *semióforo* é um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica [...]. Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação (2000, p. 11-2).

Apesar de longa a citação vale pela contundente explicação da autora, que continua:

Um semióforo é, pois um acontecimento, um animal, um objeto, uma pessoa ou uma instituição retirados do circuito do uso sem utilidade direta e imediata na vida cotidiana porque são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo, pois o invisível pode ser o sagrado [...] ou o passado ou o futuro distantes [...], e expostos à visibilidade, pois é nessa que realizam sua significação e sua existência (CHAUI, 2000, p. 12).

É uma espécie de ser não sendo, mas que não pode ser posta em dúvida, afinal está lá como possibilidade de realização – que, em tese, já foi realizado no passado ou que pode se realizar em um futuro próximo. Chauí não deixa escapar a visão capitalista, que, por ser demolidora de mitos, em tese poderia acabar com essa visão “mitológica” nos dias de hoje, porém está posta, já que tudo, e de diferentes modos, por intermédio do entrecruzamento de múltiplos interesses, tem se transformado em mercadoria e na perda do halo²⁹ (BERMAN, 1987); ou ainda no dizer de Chauí, ao travar diálogo com Walter Benjamin e Max Weber, tudo é desencantado e sem aura³⁰. Assim, “No mundo da mercadoria, coisas

29 Essa perda da inocência e do sagrado, provocada pela modernidade, portanto, pelo desenvolvimento capitalista, seria criadora de uma nova sensibilidade, daí a perda do halo. Nas palavras de Berman, “Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasma na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna (1987, p. 18). Daí o diálogo de Berman com Marx e Engels e o *Manifesto comunista*, para quem “A burguesia não pode existir sem revolucionar constantemente os instrumentos de produção, portanto as relações de produção, e por conseguinte todas as relações sociais. [...] A transformação contínua da produção, o abalo incessante de todo o sistema social, a insegurança e o movimento permanentes distinguem a época burguesa de todas as demais. As relações rígidas e enferrujadas, com suas representações e concepções tradicionais, são dissolvidas, e as mais recentes tornam-se antiquadas antes que se consolidem. *Tudo o que era sólido desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado*, e as pessoas finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e suas relações recíprocas” (MARX; ENGELS, 2005, p. 88. Grifo nosso). E concluindo com Berman, agora em diálogo com Nietzsche, afirma o autor que “Em tempos como esses, ‘o indivíduo ousa individualizar-se’. De outro lado, esse ousado indivíduo precisa desesperadamente ‘de um conjunto de leis próprias, presa de habilidades e astúcias, necessárias à autopreservação, à auto-imposição, à auto-afirmação, à autolibertação’. As possibilidades são ao mesmo tempo gloriosas e deploráveis. ‘Nossos instintos podem agora voltar atrás em todas as direções; nós próprios somos uma espécie de caos’” (1987, p. 21-2).

30 Taisa Helena Pascale Palhares (2006), ao pesquisar o conceito de aura na obra de Walter Benjamin, afirma que o autor realiza uma abordagem ambivalente, tratada em três textos distintos. No primeiro traz elementos da teologia, assim a aura carrega elementos “sagrados” ou rituais, isto é, trata da capacidade das obras de artes, em certa medida, terem força de repetição do rito, alusão que também vemos na perspectiva apresentada por Ernst Fischer em seu *A necessidade da arte* (1973). Depois, continua a autora, aura é tratada por Benjamin como aquela capacidade única e irrepetível e que, aparentemente, a modernidade a destruiu desde a invenção da fotografia. Ou seja, a técnica moderna da fotografia, com sua infinita capacidade de repetição, se por um lado possibilita chegar a mais pessoas, destrói a

heterogêneas perdem a singularidade e a raridade, tornam-se homogêneas porque são trocáveis umas pelas outras e todas elas são trocáveis pelo equivalente universal e homogeneizador universal, o dinheiro” (CHAUI, 2000, p. 13). No entanto, como afirma a autora, os semióforos caracterizam-se em

[...] signos de poder e prestígio, estão completamente integrados à sociedade das mercadorias. Assim, um semióforo “é também posse e propriedade daqueles que detém o poder para produzir e conservar um sistema de crenças ou um sistema de instituições que lhes permite dominar um meio social. [...] É nesse contexto que a entrada da mercadoria e do dinheiro como mercadoria universal pode acontecer sem destruir os semióforos e, mais do que isso, com a capacidade para fazer crescer a quantidade desses objetos especiais (CHAUI, 2000, p. 13).

Assim, os semióforos adquirem a “insígnia de riqueza e prestígio”, com novas determinações e, portanto, “[...] o poder político estimula a propaganda (que produz novas pessoas e objetos para o culto cívico)” (CHAUI, 2000, p. 13-4). Em tal processo, é interessante observarmos outro monumento, o Forte Príncipe da Beira, importante para o estado, e criado ainda no século XVIII, fruto dos destemidos “desbravadores” e descoberto por Rondon; este, por sua vez, de acordo com certa historiografia abriu a picada (sozinho?), o caminho para modernizar as comunicações, fazendo chegar o telégrafo ao território. Mais tarde, será seguindo a linha telegráfica que as construtoras e o batalhão do exército, 5º BEC (Batalhão de Engenharia e Construção), concluirão a rodovia BR-364, por onde chegaram os “destemidos pioneiros” desde a década de 1960 – ainda que o pioneiro seja associado a um setor tido como atrasado em nossa sociedade, o setor rural, mas que no estado de Rondônia era e é visto como progresso, posto ser associado ao agronegócio (ainda que naquele momento não eram todos de tal ramo de negócio, afinal, os “pioneiros” são, em seu início, sobretudo, pequenos agricultores empobrecidos).

O fato é que tais “sinais” delimitaram o território de Rondônia, ao mesmo

“tradição” – se antes, como afirma a autora, era preciso dois metros de distância da obra, este “sagrado” é rompido. Por fim, ainda segundo Palhares, ao abordar a obra de Baudelaire, Benjamin retoma o conceito de aura, deixando-o mais ambivalente, pois o que muda agora ou o que produz a aura da obra é a percepção, é o olhar sobre a mesma. O foco está entre o sujeito e o objeto. Baudelaire se valeu da alegoria para enfrentar o idealismo da “arte pela arte” e Benjamin captou tal aspecto de encarar a modernidade, o tempo das multidões, para desenvolver o conceito de aura. Na frase acima, na citação de Chauí, os três sentidos se congregam, posto o sagrado se profanizar, ao passo que se torna repetível, criando nova percepção sobre o objeto, a partir do que será considerado prestígio no capitalismo.

tempo em que é possível percebermos certa continuidade, os limites inicialmente dados pelos aspectos naturais dos rios Madeira, Guaporé e Mamoré, são seguidos depois pela construção do Forte Príncipe da Beira, devido aos tratados de Portugal e Espanha, e, por fim a configuração que ganhou, na segunda metade do século XX, como afirma Dante Fonseca:

Esta fronteira dividiu os domínios das potências ibéricas nessa parte da América do Sul onde hoje estão de um lado os estados do Acre, Mato Grosso e Rondônia e de outro a Bolívia. O segundo eixo foi constituído inicialmente como linha telegráfica ligando Cuiabá a Santo Antônio do Rio Madeira no início do século XX (1910). No traçado dessa linha, grosso modo, foi aberta no início dos anos [19]60 daquele século a rodovia, hoje denominada BR-364 (1961) (2020, p. 33).

Todo esse processo de continuidade e retomada, em monumentos de toda ordem – e com Le Goff (2019) aprendemos que documentos também são monumentos e que estes são materiais de memória (de quem?) – são as permanências passadas no presente. “O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (LE GOFF, 2019, p. 486). Nesse sentido, monumentos podem ser encarados como as relíquias da EFMM, a memória de Rondon, os destemidos pioneiros e tudo o mais que faça reviver o passado “glorificante” e que não cessa, não passa, permanece.

2.3 Real, imaginário e simbólico em Lacan

Tal continuidade dos sinais e elementos do progresso, cria, evidentemente, imaginários, que têm também, como já aludido por Marilena Chaui (2000), um viés psicanalítico. Então, no intuito de aprofundar a discussão, vejamos agora, ainda que de maneira rápida, tal abordagem por uma das interpretações psicanalítica, sobretudo tomando três elementos de Jacques Lacan: real, imaginário e simbólico. Partimos, aqui, dos ensinamentos do professor Christian Dunker (2016)³¹, que afirma que Lacan toma o conceito de

31 DUNKER, Christian. *Qual a diferença entre o Real, o Simbólico e o Imaginário?* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aokkRvErfvM&ab_channel=ChristianDunker. Acesso em: 25 jul. 2021.

imaginário da etologia, isto é, da ciência que considera o ser humano como um animal e, em sendo um animal, cria uma série de relações com a imagem; posteriormente, Lacan desenvolve sua teoria para o campo da linguagem. É no campo da linguagem que criamos as identificações, as alienações; é o campo em que falamos a partir do nosso ego, ou seja, falamos a partir do desconhecido, porque falamos a partir de nossas projeções, pois imaginamos que o mundo do outro é igual ao nosso e quando descobrimos que não é (e nunca é), reagimos a isso. Por isso, a partir daí, tomando sua etimologia e dos mais diferenciados *corpus* teóricos (sobretudo aquele de linhagem francesa, por meio do qual Lacan desenvolve suas proposições), pode-se afirmar, desde já, que todo discurso é e gera confusão, posto que concerne à raiz de tal vocábulo não tomar apenas uma direção, mas diversos caminhos.

O *simbólico* para Lacan, recuperado da antropologia de Claude Lévi-Strauss e da linguística de Ferdinand de Saussure, atravessa o campo do imaginário. O simbólico, em acordo a certas proposições, se caracteriza em um sistema de onde tiramos nossas inferências para nos relacionarmos com a totalidade. Para Lacan o inconsciente é estruturado como linguagem, logo corresponde às formas simbólicas, isto é, aos parentescos (Édipo), aos mitos (narrativas), as trocas econômicas (discursos), relações de gêneros (sexuações) e assim por diante.

E o terceiro elemento, o *real*, não é a realidade em si, mas aquilo que subtraímos da realidade, para que esta se apresente como algo integral, harmonioso, dotado de sentido. Assim, podemos perceber que o real é o que não se integra, é o sem sentido, o não nomeado, é o heterônimo. O real aparece para nós por meio das repetições, no entanto, o real é o impossível de se representar. Ou seja, em Lacan, o real é o impensável e impossível de ser simbolizado (ou atendo-se à sua etimologia, de ser laçado) em sua plenitude, o imaginário envolve o sentido e o simbólico, por meio da linguagem, no mínimo em duplo sentido.

Desse modo, podemos entender o imaginário como atravessado pelo simbólico, sendo uma projeção dos elementos subtraídos da realidade – ainda que, na maioria dos casos, sem sentido –, a repetição, nesse aspecto, é um elemento fundamental, pois, pode-se dizer que se repete para que se acredite e ao se acreditar, torna-se a repetir. Assim, tomando o caso da história de

Rondônia, o real, fabricado pela repetição do discurso positivista – e para Lacan “O discurso³² é uma espécie de vínculo social” (LACAN, 1972³³) – cria certa unidade difícil de se desfazer no imaginário coletivo³⁴. Logo estamos no campo da ideologia, sobretudo em seu sentido marxista³⁵, como acobertamento ou inversão da realidade. Mais: ainda em acordo com as ideias lacanianas, é possível entender uma cultura justamente por aquilo que os/as sujeitos/as lhes negam. Assim, ao negar parte da história, dos aspectos culturais, dos povos etc., podemos reconstituí-la por meio dos resíduos negados, escondidos, impossibilitados de acesso. Evidente que, neste caso, se fossemos mergulhar em tal processo de reconstrução, fugiríamos do escopo de nossa pesquisa.

-
- 32 Lembremos que etimologicamente discurso diz respeito a correr em várias direções, correr ao redor, ou uma forma de “[...] lidar com um assunto por vários pontos de vistas”, como está disponível no site *Origem da Palavra* (Cf. origemdapalavra.com.br/palavras/discurso/ acesso em: 30/05/2022). Ou ainda, como nos lembra Eni P. Orlandi – para trazer uma outra corrente de discussão –, que a produção de discursos implica três momentos: “1. Sua constituição, a partir da memória do dizer, fazendo intervir o contexto histórico-ideológico mais amplo; 2. Sua formulação, em condições de produção e circunstâncias de enunciação específicas e 3. Sua circulação que se dá em certa conjuntura e segundo certas condições” (ORLANDI, 2008, p. 9).
- 33 LACAN, Jacques. *Imaginário, simbólico e real*. Palestra de 1972. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yfHPPrXZjBU&ab_channel=FolhaSerra. Consultado em: 25 jul. 2021.
- 34 Às vezes são tão fortes tais laços imaginativos, que mesmo a pretensa criticidade pode perder-se em seus meandros. Eu mesmo, por exemplo, fui traído, pois apesar de já estar atento a estas questões e com a pesquisa já em curso, inscrevi um projeto que concorreu aos editais da Superintendência de Juventude, Esporte, Cultura e Lazer (Sejucel) no ano de 2020, visando pesquisar e escrever um texto teatral, com olhar crítico acerca do processo migratório no estado de Rondônia. No entanto, no título do projeto constava o termo *pioneiros*, sem aspas ou qualquer observação mais crítica sobre o termo.
- 35 Na concepção marxista pode-se afirmar que a ideologia serve a 5 propósitos: 1) ocultar a realidade – o que vemos não é propriamente a realidade; 2) criar inversão, como por exemplo, o capitalista apresentar-se como produtor, enquanto o trabalhador é um colaborador ou, ainda, em nosso tempo, as empresas de *delivery* que fazem as entregas e não os entregadores – que, cabe ressaltar, não têm nenhum vínculo empregatício com tais empresas atravessadoras; 3) justificar – o capitalismo é assim porque é bom que seja assim; 4) naturalizar – fazer com que não vejamos que as relações sociais são históricas ou como se elas fossem parte da natureza humana (“sempre exploramos uns aos outros, é de nossa natureza”), esquecendo-se que houve outros modos de produção ao longo da história; 5) apresentar o interesse particular como se fosse geral – não pode deixar evidente que o interesse é dos capitalistas, então apresenta-se como se fosse bom para todos/as, como as recentes reformas trabalhistas do Brasil, por exemplo, e que, em tese, iriam gerar mais empregos, quando geraram apenas lucro para poucos; ou o homem branco europeu, como homem universal. Para um mergulho mais aprofundado podem ser consultadas as seguintes obras: EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Trad.: Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Edunesp; Boitempo, 1997; IASI, Mauro Luís. *Ensaio sobre consciência e emancipação*. São Paulo: Expressão Popular, 2007; CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995. Atualmente, se dispõe de variado e, às vezes, interessante material na *internet*, nesse sentido, recomendo: Mauro Iasi (Disponível em: <https://revolushow.com/dicionario-marxista-003-ideologia/>. Acesso em: 16 abr 2020) e Rita Von Hunt (Disponível em: <https://youtu.be/cowTCfoegsl>. Acesso em 14 maio 2020).

Nosso sobrevoo por tais conceitos compreende, fundamentalmente, promover aproximações e entendimentos quanto à força da cultura e do imaginário positivista (que fundamenta, consciente ou inconscientemente o mito progresso-modernidade) no estado de Rondônia, o que faz com que uma parte significativa de outros imaginários³⁶ fiquem escondidos, apagados. Ora, os discursos são produzidos por meio de signos e já aprendemos com Bakhtin/Volochinov (2009) que todo signo é ideológico, que reflete e refrata a realidade. Desse modo, e ainda que não só a partir de uma cultura positivista – mas que hoje em dia ainda é imperante em alguns rincões brasileiros –, pode-se concluir que os povos originários nunca tiveram vez e não só no Brasil, como provam as denúncias de 1552 do Frei Bartolomé de Las Casas, em seu livro *O paraíso destruído* (2001)³⁷,

36 Tal determinação, evidentemente, atravessa o sentido lacaniano, e aproxima-se talvez àquele definido Jean-Jacques Wunenburger (2007), que instaura o ato de ver como uma “categoria plástica”. Em sentido substantivo dado pelas letras e pelas ciências sociais, é bastante flexível: “Fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não-verificável, mito, romance, ficção são várias expressões do imaginário de um homem ou de uma cultura. É possível falar do imaginário de um indivíduo, mas também do de um povo, expresso no conjunto de suas obras e crenças” (2007, p. 7). Por isso mesmo, o léxico, às vezes, concorre com outros termos como mentalidade, mitologia, ideologia, ficção, entre outros. As nomeações podem ser melhor apreendidas quando colocadas em relação aos seus contrários: real e simbólico. A oposição com o simbólico é utilizada, principalmente, em seus usos psicanalíticos, aí voltamos à Lacan: “Assim, para J. Lacan, os desejos do sujeito são condicionados pelas escolhas feitas na cadeia de significantes da linguagem, por intermédio das metáforas e das metonímias” (2007, p. 10). Concluindo, o autor afirma haver duas concepções, sendo uma mais restrita, que “[...] designa o conjunto estático dos conteúdos produzidos por uma imaginação [...] e que tendem a adquirir certa autonomia, por repetição, por recorrência para formar em última análise um conjunto coerente (a memória como conjunto de lembranças passivas é uma parte importante de nosso imaginário)” (2007, p. 13) – nesse aspecto é bastante significativo o ideal do desbravador (aquele que explora, abre caminho), do pioneiro (o primeiro) e bandeirante (aprisionador e assassino de indígenas – aliás, no dia anterior à escrita desse trecho, houve atos por todo o Brasil contra o governo Bolsonaro, em São Paulo, em um dos atos queimaram a estátua do bandeirante Borba Gato, que fica no bairro de Santo Amaro); a outra definição, ampliada, “[...] designa os agrupamentos sistêmicos de imagens na medida em que comportam uma espécie de princípio de auto-organização, de autopoietica, que permite abrir sem cessar o imaginário à inovação, a transformações, a recriações” (2007, p. 14).

37 O Frei narra surpreso, que desde 1493, um ano após a invasão dos espanhóis (evidente que ele não utiliza o termo invasão, afinal a invasão era “abençoada” pela própria Igreja, via *Bula Inter Coetera* de 1493 do Papa Alexandre VI) e a medida que adentram o continente, percebe-se que todos os territórios estão cheios de “[...] gente como um formigueiro de formigas” (2001, p. 26), que, não obstante, “[...] morrem logo de qualquer doença que seja” (2001, p. 27). No entanto, além das doenças levada pelos espanhóis, há uma mortandade provocada nas ilhas e em terra firme, graças as “[...] crueldades e execráveis ações” destes mesmos espanhóis. Assim, “[...] mais de dez Reinos, maiores que toda a Espanha” (2001, p. 28) foram despovoados. Se por um lado pode-se duvidar dos números apresentados por Las Casas, às vezes na quantidade dos milhões, hoje em dia, com a vasta documentação que há, se sabe da crueldade provocada por todos os europeus, mas sobretudo espanhóis e portugueses em *nuestra America*. No capítulo 18, Do Riacho de La Plata, se pode lê: “Um tirano governador mandou a alguns dos seus que fossem a certos arraiais dos índios e que, se não lhes dessem de comer, matassem a todos. Para ali foram eles com essa autorização.

bem como com o que vemos ocorrer atualmente com o povo Yanomami³⁸ de Roraima e o povo Uru-eu-wau-wau³⁹ de Rondônia.

Marco Domingos Teixeira, em palestra no projeto Cena Negra Amazônica⁴⁰, afirma que o governo português, durante o Brasil Colônia, travou uma guerra de mais de cem anos contra o povo Mura que habitava a região onde hoje é Porto Velho, os documentos, segundo o pesquisador, estão na Torre do Tombo em Portugal. A mesma informação é confirmada pela descendente deste povo, Márcia Mura, em recente documentário acerca da história local⁴¹. O massacre e o desprezo contra o diferente foi e continua a ser a tônica por estes rincões. É desnecessário dizer que há exceções, mas estas, já aprendemos, servem para confirmar a regra.

Segundo Carla Regina França (2007), “Lacan fundamentou seu projeto pelo viés de uma antropogênese que permitisse pensar o meio social como lugar da possibilidade para a subjetividade” (2007, p. 88), isto é, por esta ótica, homens e mulheres são resultado das suas relações sociais. Nesse sentido, ainda que por caminhos distintos, Lacan se encontra com Bakhtin/Volochínov, ou pelo menos dialogam, já que neste(s) autor(es) todo signo é ideológico, desvela ou encobre a realidade, em Lacan “Todo discurso baila entre o vivido real e o vivido imaginário” (FRANÇA, 2007, p. 94), isto é, o discurso é sempre confusão, na medida em que há um eu do sujeito e um eu do discurso, sendo que sua compreensão estaria na relação entre tais sujeitos. “Lacan afirma que ‘atrás do

E pois que os índios não quiseram entregar-se a eles, como a seus inimigos, fugindo-lhes mais por medo de vê-los do que por falta de liberalidade, os espanhóis passaram a fio de espada mais de cinco mil índios” (2001, p. 104).

38 MARTINS, Thays. Vídeo mostra ataque de garimpeiros a Yanomamis. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2021/05/4923702-video-mostra-ataque-de-garimpeiros-a-yanomami-tres-invasores-morreram.html>. Acesso em: 25 jul. 2021. Depois se soube que a tragédia era mais profunda. Cf. SOUZA, Oswaldo Braga de. O que você precisa saber para entender a crise na Terra Indígena Yanomami. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/o-que-voce-precisa-saber-para-entender-crise-na-terra-indigena-yanomami>. Acesso em: 29 ago. 2023.

39 Índigena Uru-eu-wau-wau morto em Rondônia vinha sofrendo ameaças havia meses, dizem ambientalistas. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/04/20/indigena-uru-eu-wau-wau-morto-em-rondonia-vinha-sofrendo-ameacas-havia-meses-dizem-ambientalistas.ghtml>. Acesso em: 25 jul. 2021. O filme *O Território*, dirigido por Alex Pritz em parceria com os indígenas, lançado em 2022, também trata da invasão ao território daquele povo.

40 Projeto realizado pelo Teatro Ruante, tendo como idealizadora a atriz Jamile Soares, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VlqRDILSams&t=10s&ab_channel=ATroRUAnte. Acesso em: 25 jul. 2021.

41 *Santo Antônio das cachoeiras*, filme de Joeser Alvarez e Ariana Boaventura (2022). Disponível em: <https://youtu.be/-Ko6Qowe1c>. Acesso em: 09 fev. 2022.

que diz um discurso, há o que ele quer dizer, e, atrás do que quer dizer, há ainda um outro querer-dizer, e nada será nunca esgotado' (Lacan 1998a, p. 278)" (FRANÇÓIA, 2007, p. 94). Nesse sentido, o discurso histórico a que estamos aludindo, não corresponde à realidade, posto os sujeitos nascerem no mundo da cultura, estruturada por certo imaginário, que os influencia e direciona seus comportamentos – ainda que a questão, lembremos, não seja determinista –, suas relações sociais, logo, o mundo simbólico passa a determinar seus discursos. O símbolo intervém na ordem imaginária, isto é, na relação entre sujeito e objeto, que necessita de palavras para nomear tal relação, mas que no fundo é uma “miragem”, já que o real, junção do simbólico e do imaginário, não é apreensível, por isso mesmo, os discursos nunca se esgotam. No entanto, “[...] o conceito é o que faz com que a coisa esteja aí, não estando” (LACAN *apud* FRANÇÓIA, 2007, p. 97). Eni P. Orlandi, afirma que para analisarmos os discursos precisamos de três pressupostos:

[...] a. não há sentido sem interpretação; b. a interpretação está presente em dois níveis: o de quem fala e o de quem analisa, e c. a finalidade do analista de discurso não é interpretar mas compreender como um texto funciona, ou seja, como um texto produz sentido (ORLANDI, 2008, p. 19).

Ou ainda com Françóia,

No deslizamento de uma cadeia de significantes articulados nos dois eixos da linguagem, paradigmático e sintagmático, a metáfora e a metonímia permitem que sejam encontrados sentidos para uma fala; e, desta fala surge tanto um sujeito quanto o desejo que compõe a estrutura do inconsciente (FRANÇÓIA, 2007, p. 100).

Ou seja, os discursos históricos acerca do estado de Rondônia, ao tomar e criar certos mitos, como o vazio demográfico, calcado em uma filosofia positivista e alinhada ao ideal de progresso, criou todo um imaginário que se distancia dos fatos históricos mais violentos, daí o enaltecimento aos “desbravadores”, aos “pioneiros” e, pior, “aos bandeirantes de Rondônia”. Toda essa mitologia e a dificuldade em lidar com os aspectos concretos de sua história perdurou e permanece. Mas, justamente nos seus apagamentos ou tentativas, é possível apreender uma outra realidade, mais crua, mais violenta e imposta pelo alto. Por fim, lembremos Michel Foucault:

[...] o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2014, p. 10).

Assim, a práxis positivista, calcada em um discurso de progresso e modernidade, busca apoderar-se do que não é e não realizou, mas que, entretanto, compõe a subjetividade coletiva da maioria das pessoas do estado, dos mandatários aos subalternizados. Não obstante, já aprendemos que as ideias dominantes, pertencem às classes dominantes. Por isso mesmo, do alto a baixo, dos mandantes aos “mandados”, dos dominantes aos dominados, o imaginário se repete, mesmo quando é prejudicial para aqueles/as que estão na base. Afinal, o discurso ideológico, justamente por opacizar a realidade, se faz presente em todas as camadas sociais.

2.4 Segunda leva de exploração da borracha

A chamada “Batalha da Borracha” ocorreu na época do governo de Getúlio Vargas, em 1943, no contexto da II Guerra Mundial. Esse processo desencadeou a segunda onda de migração nordestina para a região amazônica, já que a primeira havia decorrido no final do século XIX e início do XX, na qual a maioria migrava com toda a família, mas também inserida na exploração do látex. Em relação ao porquê migravam, sempre estiveram ligadas ao conflito no campo e aos impactos das grandes secas (NASCIMENTO, 1998). Sendo que a primeira grande migração ocorreu durante o período chamado de a grande seca de 1877-1879.

O surgimento do ciclo da borracha transformou-se em grande polo de atração para as populações rurais do Nordeste. Migrar para a Amazônia nos anos de seca já se tornara constante na história nordestina, principalmente no Estado do Ceará (NASCIMENTO, 1998, p. 2).

Dessa maneira, e ainda segundo Nascimento (1998), entre 1890 e 1910 cerca de 500 mil pessoas se deslocaram do Nordeste em direção à Amazônia.

No que diz respeito à segunda onda migratória, ocorreu, como já afirmado, no contexto da II Guerra Mundial, devido ao envolvimento do Brasil na mesma em 1942, que, além de fornecer praças para lutarem ao lado das Nações Unidas, chamadas de Aliados, firmou também um convênio com a Rubber Reserv Company e assinou o Acordo de Washington, “[...] objetivando desenvolver a produção da borracha na Amazônia” (NASCIMENTO, 1998, p. 3). O objetivo era abastecer a indústria estadunidense, sobretudo a máquina de guerra. Por isso mesmo, após suprir as necessidades internas, todo o excedente produzido era vendido à Rubber Reserve Company (NASCIMENTO, 1998), que era quem determinava e fixava o preço do produto. O Brasil se comprometia a aumentar a produção a qualquer custo, isso porque com a invasão da Malásia pelo Japão, que produzia mais e mais barato, restou apenas a borracha brasileira. Os acordos em tela tinham duração de cinco anos. Assim,

Após a decadência da produção de borracha durante a década de 1910, a Amazônia retornou ao cenário internacional na década de 1940 congregando interesses de guerra e políticas nacionais. O programa *Marcha para Oeste* lançado em 1938 e o *Discurso do Rio Amazonas* proferido pelo presidente Getúlio Vargas em 1940, em Manaus, explicitaram o interesse do Estado Novo na ocupação dos *espaços vazios* das fronteiras do território brasileiro do Centro-Oeste, as áreas deprimidas [sic] do Nordeste e a imensa Amazônia⁴².

Em 1942, o Nordeste passou por novas secas, facilitando a implantação do projeto e empurrando a mão de obra nordestina para a Amazônia: “[...] estima-se que o número de seringueiros chegava a 34.000, com produção média anual de 16.000 toneladas de borracha” (NASCIMENTO, 1998, p. 4). Mais uma vez a tônica do progresso se fazia presente, afinal, era necessário integrar a Amazônia ao País, naquele momento vista como um misto de éden e inferno verde.

Situando-o no terreno da história, os ideólogos do Estado Novo tentavam imprimir uma imagem de futuro: finalmente integrada ao corpo da Nação, a Amazônia alcançaria o progresso e o desenvolvimento que parte do País já desfrutava. Essa imagem de futuro naturalmente se constrói, com a recusa de uma certa

42 MIRANDA, Gabriela Alves. *Saúde e doença na Batalha da Borracha*: os médicos do Serviço Especial de Mobilização dos Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA) (1942-1944). Disponível em: https://www.13snhct.sbhct.org.br/resources/anais/10/1345066948_ARQUIVO_SaudeeDoenacaBatalhadaBorracha_envio2.1.pdf. Acesso em: 31 maio 2022.

imagem do passado, reparado pela ação governamental que não mais deixaria a região abandonada. Ao mesmo tempo, instituíam um tempo comemorativo, um acontecimento que nascia em seu princípio como um movimento ao tempo de origem. Trata-se do “Discurso do Rio Amazonas” proferido por Vargas em Manaus e trabalhado pelo DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda] na imprensa como um monumento, marco oficial da nova era (GUILLEN, 1997, p. 99).

Para facilitar o recrutamento, a migração, a compra e venda de borracha, algumas entidades foram criadas: Banco de Crédito da Borracha (atual BASA – Banco da Amazônia S/A), encarregado de fomentar a produção por meio do crédito aos extrativistas, além de exercer o monopólio sobre a compra e venda do produto; Departamento Nacional de Imigração (DNI), que recrutava e enviava os trabalhadores à Amazônia; Comissão de Controle dos Acordos de Washington (CCAW), coordenava as atividades entre brasileiros e estadunidenses envolvidos no processo da borracha; Superintendência para o Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA), abastecia com alimentos a região de exploração do látex; Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), depois transformada em Comissão Administrativa de Encaminhamento de Trabalhadores para Amazônia (CAETA), “[...] cujo objetivo era recrutar, encaminhar e colocar trabalhadores nos seringais, transportando-os até Belém” (NASCIMENTO, 1998, p. 5); Serviço de Saúde Pública (SESP), que prestava ou deveria prestar assistência médica e sanitária; Serviço de Navegação e Administração do Porto do Pará (SMAPP), que transportava os soldados da borracha dos portos de Belém para Manaus, Porto Velho e Acre (NASCIMENTO, 1998).

Ainda segundo Nascimento (1998), a seca de 1942 reuniu entre 20 e 30 mil flagelados em Fortaleza, dos quais 15 mil teriam embarcado para a Amazônia, tal migração seria ainda familiar. No entanto, a leva posterior, coordenada pelos órgãos que foram criados, recrutava basicamente homens, jovens, solteiros, pois a chamada “Batalha da Borracha” é de 1943, agora já não era o DNI, mas sim o SEMTA que coordenava a triagem e seleção.

O SEMTA tinha como meta recrutar e transportar para Amazônia mais de 50.000 trabalhadores solteiros. Os esforços para atraí-los estavam estampados nas propagandas não só no Nordeste, mas também em outras regiões, com promessas de auxílios aos

familiares que iriam ficar nos lugares de origem (NASCIMENTO, 1998, p. 6).

Nesse momento não mais se focava na seca, o apelo propagandístico era em mostrar as diversas vantagens, para que houvesse o “engajamento espontâneo”. Além do amparo estatal, por meio de contrato, auxílio para os familiares que ficavam e todas as despesas pagas na viagem (GUILLEN, 1997). Para se ter uma ideia, Nilson Santos afirma que “Os cartazes mostravam seringueiros carregando pelas de borracha em direção aos barracões e deles retornando com sacos de dinheiro” (2014, p. 31). Entretanto, a realidade não condizia com a propaganda, o documentário *Soldados da Borracha*, de Wolney Oliveira (2019), mostra relatos de pessoas que foram literalmente pegas/presas no meio da rua sem chance de se quer se despedirem de seus familiares. Na época havia um duplo recrutamento, mas em tese com a mesma função: os praças iriam à Europa lutar contra o Eixo Nazi-Fascista e os soldados da borracha, a quem foi prometido os mesmos direitos, viriam à Amazônia para extrair o látex, com a vantagem de ficarem em seu próprio país⁴³. Tratava-se, segundo o governo, de uma ação patriótica: ganhar a batalha da produção era o mesmo que lutar na guerra (Fig. 04). Do ponto de vista ideológico, estes “soldados”, “[...] seriam, assim, os novos bandeirantes” (GUILLEN, 1997, p. 97).

Nessa nova fase de migração, Nascimento (1998) informa que teriam sido recrutadas 11 mil pessoas das quais apenas 900 chegaram aos seringais, pois as demais ficavam em Belém ou Manaus. Estes homens, jovens, espalhados por estas duas cidades, disseminavam o medo e toda responsabilidade de qualquer desordem, recaiam sobre os nordestinos, que apesar de serem maioria, estavam misturados com pessoas de outras regiões do Brasil, isso, ainda segundo Nascimento (1998), criou ainda mais preconceito contra estes migrantes. A desordem, na sua visão, era causada pelos próprios órgãos responsáveis, a começar pelo transporte insalubre, a falta de

43 Lembro que meu pai, Luiz Alves Teixeira (já falecido), contava uma história, sem nunca aprofundá-la, segundo a qual ele teria fugido da convocação do Exército para não ir à guerra. Hoje me pergunto: em sendo cearense, será que tal “convocação” seria para ir a Europa ou para a Amazônia? Meu pai nasceu em 1925, em 1943 tinha, portanto, 18 anos. Mais tarde, quando migramos para São Paulo, em 1985, e ele precisava de uma carteira de trabalho, que, por ser agricultor, até então não tinha, ficou receoso ao procurar os órgãos que emitiam tal documento, pois mesmo tendo se passado décadas, tinha medo de ser preso por ser considerado um desertor do Exército.

abastecimento de alimentos, a longa espera nas cidades citadas, pois a coleta do látex era no período chuvoso, se chegassem no “verão amazônico” (julho a outubro), ficavam nos acampamentos aguardando o tempo certo para serem despachados.

FIGURA 04 – Campanha da borracha



Cartaz elaborado para a campanha do segundo ciclo da borracha pelo artista suíço Jean Pierre Chabloz, que nunca pisou na Amazônia, viveu no Rio de Janeiro e em Fortaleza no período da 2ª Guerra Mundial. O cartaz faz alusão às duas batalhas, ambas com a mesma importância na propaganda do governo, desse modo, enquanto uns extraem a seringa, outros, com armas em punho, postam-se direcionados para o Atlântico. Imagem disponível em: Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/338130382_Os_Soldados_da_Borracha_a_migracao_de_trabalhadores_cearenses_para_a_Amazonia_no_ambito_da_participacao_do_Brasil_na_Segunda_Guerra_Mundial. Acesso em: 02 jun. 2022.

Depois o governo tornou a mudar a política de recrutamento e passou a preferir pessoas com família: “Entre 1943 e 1945 o SEMTA e a CAETA levaram, aproximadamente cinquenta mil trabalhadores, a maioria motivada pela propaganda” (NASCIMENTO, 1998, p. 9). Continua a autora:

Além dos sentimentos patrióticos, outros subterfúgios foram

usados. A propaganda enganosa apresentava a Amazônia como paraíso e eldorado, oferecendo grandes possibilidades de enriquecimento para aqueles que entrassem no “exército” (NASCIMENTO, 1998, p. 11).

Até os cartazes mostravam os seringais da Malásia e não os do Brasil. Segundo Nascimento (1998) o engano só era descoberto quando se chegava à Amazônia, sem contar que os transtornos começavam na viagem, em que muitos adoeciam.

Neste “exército da borracha” morreram mais “soldados” do que no exército da Força Expedicionária Brasileira que lutava nos campos da Itália, para onde foram enviados nos períodos de junho de 1944 a fevereiro de 1945 um total de 25.334 pessoas (NASCIMENTO, 1998, p. 12).

Os números acerca da quantidade de pessoas arrancadas sobretudo do Nordeste são controversos, não há unanimidade entre as pesquisas, mas são sempre muito expressivos, principalmente quanto ao resultado negativo de tal processo histórico.

O saldo desse apelo patriótico foi um tanto quanto trágico. Estima-se em cerca de vinte mil os migrantes que morreram nos seringais, mortes provocadas principalmente pela malária e pela fome, segundo dados divulgados pela Comissão de Inquérito da Assembleia Constituinte em 1946, que averiguou os resultados da Batalha da Borracha (GUILLEN, 1997, p. 100).

A relação com o Exército e o devido reconhecimento aos “soldados da borracha”, por parte de tal instituição nunca veio, como afirma Nilson Santos:

Até hoje, o Exército ignora o esforço desta **força tarefa** (numericamente muito mais expressiva que a própria [Força Expedicionária Brasileira –] FEB), nem mesmo reconhecendo o direito a parte das comemorações da participação do Brasil na Segunda Grande Guerra. Mesmo em Rondônia, o Exército já homenageou uns poucos pracinhas da FEB, trazidos do Rio de Janeiro para as festividades, esquecendo-se dos muitos ex-soldados da borracha que ainda vivem miseravelmente na periferia das cidades, ou até mesmo dos velhos seringalistas, que na época prestavam **grande serviço** e foram muito úteis aos propósitos do Exército (2014, p. 31. Grifo do autor).

Fica evidente, portanto, que foi por causa de tal convocação forçada,

devido à Segunda Guerra Mundial, que houve a reativação dos seringais na Amazônia ou pelo menos a reativação no sentido de nova expansão de tal produção, já que nunca pararam de produzir de fato, mas bem poucos seringais funcionavam naquele momento. Em meio a tal bojo econômico, as autoridades constituídas criaram o Território do Guaporé, por meio do Decreto nº 5.812 de 136 de maio de 1943, graças ao desmembramento de terras dos estados do Amazonas e Mato Grosso. Em 1956, por meio da Lei nº 2.731 de 17 de novembro daquele ano, muda-se o nome para Território de Rondônia, uma homenagem ao Marechal Candido Mariano Rondon. A criação do estado veio bem mais tarde, por meio da Lei Complementar nº 041 de 22 de dezembro de 1981, quando a bandeira brasileira ganhou uma nova estrela⁴⁴.

Um ponto a se destacar, sob a ótica do imaginário, são as propagandas, nas quais, conforme Nascimento (1998), a região era mostrada como uma espécie de *eldorado*, o mesmo aparecerá no ciclo seguinte, a dita colonização. No entanto, os mitos do eldorado ou de paraíso, não são novos, são, digamos assim, requentados, como bem tratam Jorge Magasich-Airola e Jean-Marc Beer, no livro *América mágica: quando a Europa da renascença pensou estar conquistando o paraíso* (2000), no qual os autores propõem uma discussão sobre a tal ideia de paraíso terrestre, que pode aparecer com outros nomes como eldorado, terra sem males, entre outros. Os autores iniciam afirmando que havia nos invasores duas visões para interpretar o mundo, uma medieval, a partir das “Santas Escrituras” e a outra na qual já se manifestava o “[...] espírito empírico racional” (2000, p. 33), sendo que Colombo seria o ponto de convergência de tais visões de mundo. Os portugueses, talvez por já explorarem a Ásia e a África há mais tempo, eram menos afeitos a tais teorias, sem, no entanto, abrir mão destas quando assim lhes interessava. O curioso nisso é o eterno retorno na sociedade brasileira séculos depois, como nas já aludidas propagandas acerca do *eldorado brasileiro* para divulgar a ocupação da

44 Para uma rápida história da bandeira brasileira, pode-se conferir o artigo *Bandeira do Brasil*, do sítio eletrônico *Mundo da Educação*, no qual se pode lê: “Atualmente, existe uma normatização da bandeira do Brasil que foi estipulada pela **Lei nº 5.700**, de 1º de setembro de 1971. Essa lei dispõe sobre os símbolos nacionais, sendo a Bandeira Nacional um desses símbolos. Sua última transformação foi realizada no dia 11 de maio de 1992, quando foram adicionadas estrelas que correspondem a Amapá, Roraima, Rondônia e Tocantins. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiادobrasil/bandeira-brasil.htm>. Acesso em: 31 maio 2022.

Amazônia. Afirmam os autores: “Não há dúvida de que em algum ponto do inconsciente cultural do homem repousa o mito do retorno a um longínquo Paraíso Perdido” (MAGASICH-AIROLA; BEER, 2000, p. 37). Desse modo ou a partir de tal ponto de vista, que nos parece ser o mito revisitado, quando o processo de colonização e/ou ocupação adentra o Brasil profundo, ainda que não seja mais calcado na crença religiosa, mas na publicidade, o fundamento do mito é reavivado nas memórias das pessoas, também, por meio das propagandas.

Ainda seguindo a trilha dos autores supracitados, vemos que a visão do paraíso, do Jardim do Éden, seria a maneira de recompensar os “sofrimentos terrenos” e teria sido o santo Isidoro de Sevilla (cerca de 560-636) um dos primeiros a localizá-lo na terra, no Oriente, “[...] cujo nome, traduzido do grego para o latim, significa jardim, em língua hebraica, ele se chama ‘Éden’, o que em nossa língua, significa delícias. A combinação dos dois nomes deu ‘O Jardim das Delícias’” (*apud* MAGASICH-AIROLA, 2000, p. 41). Do centro do jardim jorraria uma fonte, dando origem a quatro rios. Mais tarde, depois do ano mil, o monge Raoul, “dito Glaber”, nominou os quatro rios:

[...] o primeiro, o Pisone, cujo nome significa “abertura da boca”, evoca a prudência, a melhor das virtudes, porque foi em razão de sua inércia que o homem perdeu o Paraíso e será praticando a prudência que poderá reconquistá-lo. O segundo rio é o Giom, que significa “abertura da terra”. Ele simboliza a temperança, alimento da castidade, e extirpa os vícios. O terceiro, o Tigre, em cujas margens vivem os assírios, ou seja, os dirigentes, exprime a força que permite expulsar os vícios prevaricadores e conduz os homens, com a ajuda de Deus, para a alegria eterna. Quanto ao quarto rio, o Eufrates, cujo nome evoca a abundância, designa provavelmente a justiça que alimenta e reconforta todas as almas que a imploram ardentemente (MAGASICH-AIROLA, 2000, p. 47).

Ainda segundo os autores, na Idade Média havia pouca preocupação em distinguir a realidade da imaginação, assim, exploradores como Marco Polo, ao chegar a Índia, a via sob o “prisma de suas crenças”. Desse modo, por meio de tal ideário ocorre uma migração mítico-metafórica do Oriente para a América via, sobretudo, Colombo. O navegador tinha (e segundo os autores, consta até hoje no museu criado em sua homenagem) um livro que o influenciou fortemente na busca do paraíso terreno, trata-se do livro *Imago mundi* do cardeal Pierre d’Ailly,

escrito em 1410. “A obra do cardeal considerou igualmente a evolução do pensamento da época: ele quis dar às afirmações bíblicas fundamentos de tipo científico, cercando-se, em caso de dúvida, de precauções e citando suas fontes (MAGASICH-AIROLA, 2000, p. 51). É importante lembrarmos que Colombo inicialmente pensou estar chegando às Índias, no Oriente, e não nas Américas.

Em maio de 1498, à frente de três navios, o Almirante adentrou o mar por uma rota inteiramente desconhecida. Das Canárias navegou até as ilhas portuguesas de Cabo Verde de onde tomou a direção do sudoeste, alcançando zonas onde reinava um calor extenuante. Depois modificou ligeiramente sua rota em direção ao nordeste para chegar – era o que pensava – às costas do Extremo Oriente. No momento em que a pequena frota se aproximava do litoral americano na altura da atual Venezuela, as caravelas foram arrastadas pelas torrentes de água doce que o Orinoco lança no Oceano Atlântico (MAGASICH-AIROLA, 2000, p. 55).

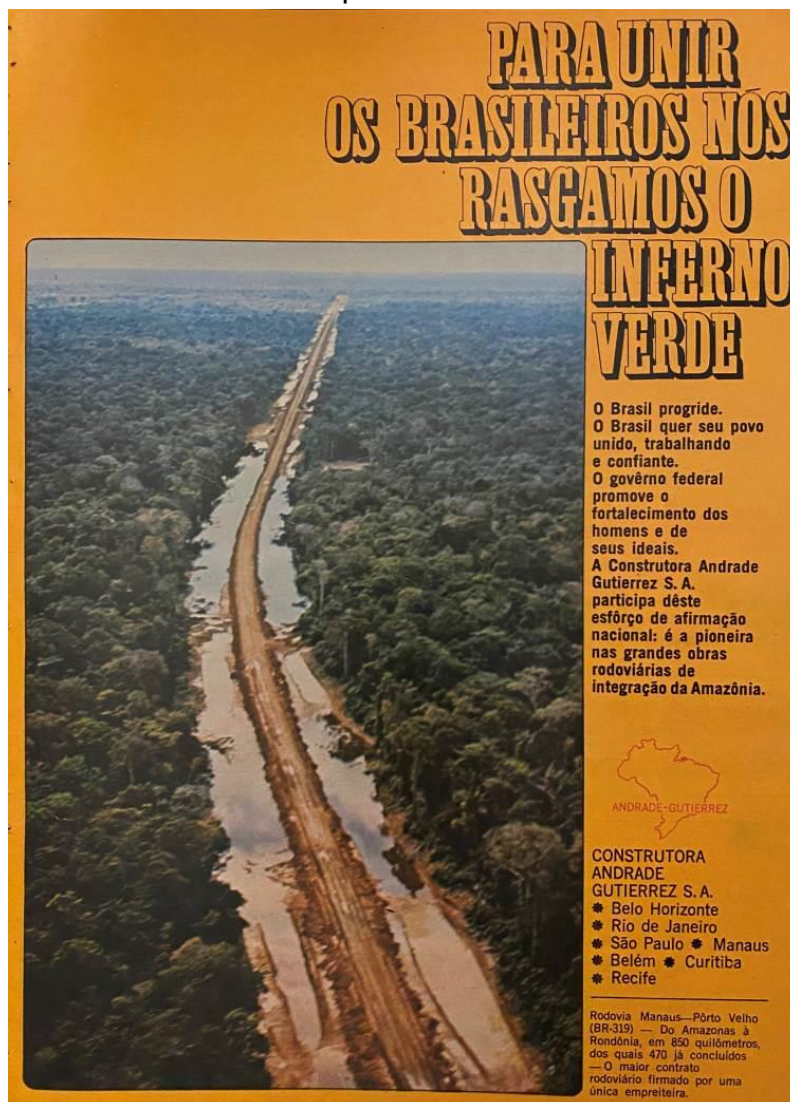
A chegada as estas paragens, isto é, ao continente americano fez com que Colombo chegasse a certas conclusões, como a de que os habitantes eram menos negros e que a terra não era redonda, mas tinha “[...] a forma de uma pera [...], *semelhante ao mamilo do ‘seio de uma mulher’*, foi precisamente aí, nesses cumes, que a Providência ‘plantou’ o Paraíso Terrestre” (MAGASICH-AIROLA, 2000, p. 55). Aliás, seria interessante pesquisar mais detidamente a recorrência da imagem da mulher no material consultado acerca da Amazônia, a começar pelo próprio nome da região, ou imagens como a de um trem de ferro cortando a mata virgem, a própria ideia de mata virgem e terra prostituída (AMARAL, 2004) ou mesmo, mais recentemente, quando Bolsonaro afirmou sobre o Brasil, mas com referência à Amazônia, que seria uma virgem que todo tarado quer⁴⁵. De todo modo, naquele momento da história, Colombo pensou estar próximo ao Jardim das Delícias:

A seus olhos, o Novo Mundo reunia todas as características do

45 Sobre a afirmação cf. matéria, disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/06/brasil-e-uma-irgem-que-todo-tarado-de-fora-quer-diz-bolsonaro-ao-falar-sobre-amazonia.ghtml>. Acesso em: 16 out. 2021. Com viés crítico, Eliane Brum (2021), afirma que a Amazônia é mulher, que está submetida a muitas violências, como as mulheres em geral, mas, por outro lado, são estas que estão na linha de frente do enfrentamento de sua destruição e da crise climática. Uma das tantas lideranças é Maria Leusa Munduruku, que afirma: “Estamos na linha de frente porque percebemos que os homens confiam demais nas autoridades. E também aceitam dinheiro fácil. [...] Cabe a nós proteger nosso povo. Sabemos que não podemos esperar que o governo e a polícia façam isso. Nós fazemos” (apud BRUM, 2021, p. 40-1).

Paraíso: o clima temperado, o cimo de uma montanha, a necessidade de subir para alcançá-lo; ele chegou mesmo a identificar um dos quatro rios míticos, referindo-se sempre e inevitavelmente às Santas Escrituras (MAGASICH-AIROLA, 2000, p. 57).

FIGURA 05 – Contracapa da *Revista Manchete*



Trata-se de mais uma das peças publicitária do período, no caso da Construtora Andrade Gutierrez S.A. A rodovia em tela, BR-319, até hoje é um problema para se transitar durante o período chuvoso, pois a maior parte ainda não é asfaltada. Além disso, corta terras indígenas, sendo um processo em disputa. De todo modo, a imagem vista do alto, pode ser interpretada como um reforço ao mito do vazio demográfico, pois não aparecem pessoas, apenas a floresta, empecilho para o progresso. Fonte: Acervo Ricardo Cardim. Disponível em: <https://oeco.org.br/reportagens/a-amazonia-ja-era-como-a-imprensa-glorificou-a-destruicao-da-floresta-na-ditadura-militar/>. Acesso em: 18 out. 2021.

Com o tempo, e com documentos de outros navegadores e alguns livros publicados ao se buscar justificar e/ou localizar o Paraíso Terrestre no Novo

Mundo, mudou-se o nome dos quatro rios sagrados: “O Pisom era o Prata, o Tigre o Madalena, o Girom o Amazonas e o Eufrates só podia ser o Orinoco” (MAGASICH-AIROLA, 2000, p. 60).

Muitos sabem o que significou a colonização e, em certa medida, sempre que o mito retorna como um *eldorado*, por exemplo, traz consigo consequências parecidas e tão nefastas quanto o processo de colonização, sobretudo para os povos originários. Se cessaram as buscas pelo Paraíso, o uso de seu ideário permaneceu em grande medida ao longo do tempo na ocupação da Amazônia. A busca ou a utilização do mito é sempre um problema e continua a mudar, afinal:

Se o Paraíso não se encontra hoje na superfície do planeta – concedem alguns –, ele existiu todavia no passado, ou ainda melhor, ele se encontra nas galáxias, lá onde o homem não pode ir, porque não há dúvida de que em algum ponto de seu inconsciente os homens desejam que esse lugar de felicidades eterna exista (MAGASICH-AIROLA, 2000, p. 62).

Entretanto, a maneira de divulgar a região amazônica aos brasileiros não foi unívoca, não apenas revisitaram mitos como o do *eldorado*, mas também se valeram de imagens contrárias, como “inferno verde”, para designar a floresta. Ricardo Cardim (2020), que é botânico e historiador, na revista *Quatro Cinco Um*, em setembro de 2020, a partir de sua pesquisa de doutoramento, nominou a matéria de “Arqueologia do desastre” e apresentava o seguinte subtítulo: “Há 50 anos, a ditadura promovia a invasão predatória da Amazônia, marcada por rodovias, projetos megalômanos e propaganda ufanista” (CARDIM, 2020⁴⁶). O ponto de partida da reportagem é uma revista *Manchete* de 1970⁴⁷, de quando o autor era criança, mas que o marcou profundamente. A revista trazia estampada “[...] uma estrada de terra enlameada riscando um infinito tapete de floresta e o título em letras garrafais: ‘Para unir os brasileiros nós rasgamos o inferno verde’” (Fig. 05).

Prossegue Ricardo Cardim:

Passados cinquenta anos daquelas imagens, a conquista da Amazônia prossegue a passos largos. Muita floresta

46 CARDIM, Ricardo. Arqueologia do desastre. *Quatro Cinco Um*. Setembro de 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/meio-ambiente/arqueologia-do-desastre>. Acesso em: 18 out. 2021.

47 A *Revista Manchete* circulou semanalmente de 1952 a 2000, era editada pela Bloch Editores (Cf. o verbete na Wikipedia, disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Manchete_\(revista\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Manchete_(revista)). Acesso em: 31 maio 2022).

desapareceu e continuamos atingindo novos recordes de queimadas. O processo de invasão, saque e sumária substituição da natureza continua muito eficiente. Basta uma espiada em ferramentas como Google Earth para constatar que, fora o coração da Amazônia, todo o nosso território foi transformado em uma colcha de retalhos pela ocupação humana⁴⁸.

O processo de devastação que cobriu essas poucas décadas foi rápido e eficiente em sua destruição, pois, conforme aponta Cardim, em 1980 havia apenas 1,6% de áreas desmatadas, em quarenta anos saltou “[...] para 20% do total do bioma. Esse índice não considera os trechos degradados por situações como exploração madeireira, o que pode levar a números bem piores”⁴⁹. Assim, a última grande floresta do mundo vai desaparecendo ou sendo levada a um ponto incontornável de devastação⁵⁰.

Nesta conquista da última fronteira, ainda segundo Cardim (2020), “[...] surpreende o tom triunfal e de ‘vitória da humanidade’ sobre a natureza”. Logo, o ideário mítico da modernidade e seu progresso continua a ser ainda mais devastador, nestes cinquenta anos

O bioma era encarado como um inimigo que impedia o desenvolvimento e a felicidade dos brasileiros, devendo urgentemente ser “civilizado” e *receber o progresso redentor*. Não há menção às milhares de formas de vida que viveram séculos na região em um complexo ecossistema. Com o poder do Estado e parte significativa da força econômica privada nacional e até internacional unidos em prol da conquista, as ações empreendidas naquelas décadas levaram ao desastroso resultado ambiental de hoje⁵¹.

O movimento de ocupação mais radical ocorreu na década de 1970, durante o chamado milagre econômico, no qual “O discurso da ditadura era

48 CARDIM, Ricardo. Arqueologia do desastre. *Quatro Cinco Um*. Setembro de 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/meio-ambiente/arqueologia-do-desastre>. Acesso em: 18 out. 2021.

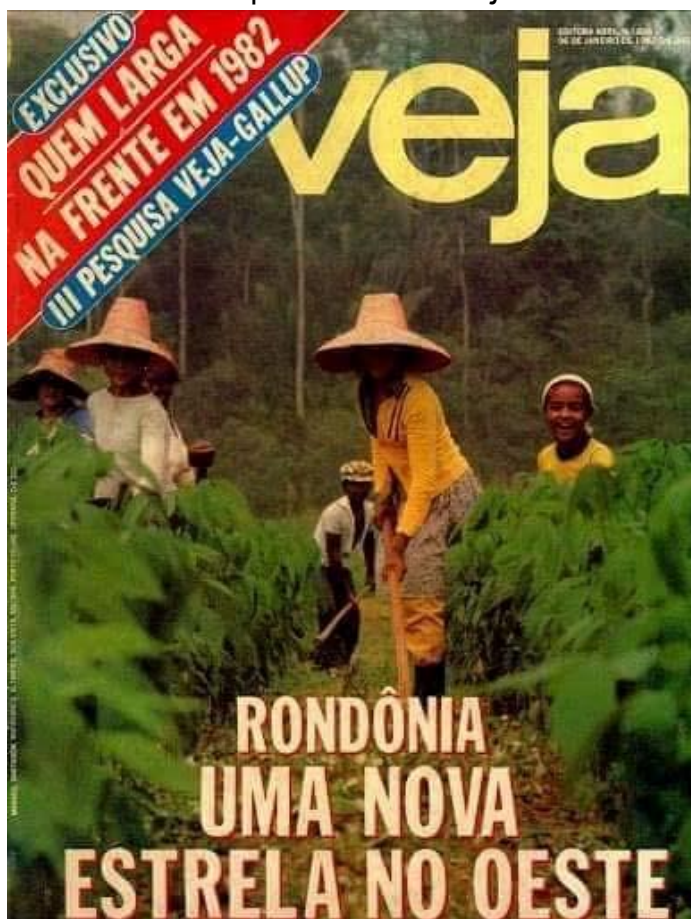
49 *Ibidem*.

50 Carlos Nobre, pesquisador aposentado do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), cientista reconhecido internacionalmente e que há mais de quatro décadas pesquisa a Amazônia, vem alertando para os riscos de savanização da floresta – que a levaria ao chamado ponto de não retorno –, no seu entender no sul da Amazônia brasileira este processo já se iniciou, justamente a região onde está situado o estado de Rondônia. Cf. entrevista da DW Brasil, disponível em: <https://youtu.be/kjsYwbh7kTY>. Acesso em 07 jun. 2022.

51 *Ibidem*. Grifo nosso.

proteger o ‘vazio demográfico’ e aproveitar as potenciais riquezas da região colonizando-a através de incentivos governamentais”⁵². De nosso ponto de vista, é em tal período que há uma inflexão, em que a integração com a natureza é rompida, pois ela passa a ser vista por seus colonizadores apenas como território a ser explorado, para produção de *commodities* (mercadorias).

FIGURA 06 – Capa da Revista Veja de 1982



Mesmo nos anos 1980 a propaganda seguia forte acerca do agora estado de Rondônia. Na capa da revista semanal a suposta facilidade de ocupar terras agricultáveis; destino para quem quer uma vida feliz, estampada no sorriso da criança que trabalha com os adultos. Fonte: *Tudo Rondônia* – *Jornal Eletrônico Independente*. Disponível em: <https://www.tudorondonia.com/noticias/rondonia-e-o-nascimento-de-uma-nova-estrela-no-azul-da-uniao,42386.shtml>. Acesso em: 16 out. 2021.

O ponto alto do texto de Cardim são as propagandas veiculadas no período pelos órgãos oficiais, pois nos dão uma dimensão de tal ideário e de sua mitificação ou de como tais adeptos do progresso estavam vencendo o “inferno verde”, chegando ao lugar paradisíaco. Consignas como “Amazônia: o eldorado

⁵² *Ibidem*. Grifo nosso.

que surpreenderá o mundo” a “Um pote de ouro à espera de felizardos interessados”. E prossegue o chamariz: “Chega de lendas, vamos faturar”.

“Há um tesouro à sua espera. Aproveite. Fature. Enriqueça junto com o Brasil”. Outras peças exclamavam: “A Amazônia convida para um bom negócio”; “Prosperar com a Amazônia”. A capa da *Sudam em Revista* de outubro e novembro de 1971 estampa a “Amazônia ontem” – uma floresta; “hoje” – tratores rasgando a floresta; e o “amanhã” – o perfil de uma fábrica com quatro chaminés fumegantes e um edifício de escritórios⁵³.

O autor apresenta ainda outras matérias do período em tela:

Na sugestiva publicação de 1971 intitulada a *Ocupação do Amazonas* e “dedicada ao ano VI da revolução de março de 1964”, estão as principais justificativas empregadas para a destruição: o clichê de que seria preciso “integrar para não entregar”. “Homens do Sul atendem ao chamado de ocupação do Amazonas”, diz uma chamada, ilustrada com fotos de serrarias. “O homem sem terras do Nordeste para a terra sem homens da Amazônia” era outra palavra de ordem⁵⁴.

Ainda que de maneira rápida, o autor também trata da especificidade de Rondônia, que com a abertura da BR-364 e a implantação do projeto de colonização denominado Polonoroeste, trouxe as seguintes consequências:

Índios foram expulsos de suas terras, gerando protestos internacionais. O contrato com os agricultores os obrigava a desmatar 20% da floresta nos primeiros dois anos para receber a posse da terra. De 1975 a 1980 a população aumentaria 14,9%, enquanto a curva de desmatamento subiu 37%. Parte considerável dos terrenos não tinha aptidão agrícola, e as cidades recém-fundadas acabaram inchando. Da BR-364 saíram estradas vicinais, e destas, outras, formando o “desmatamento em espinha de peixe” facilmente observável em fotos de satélite. [...] Em janeiro de 1982, a capa da *Veja* anunciava “Rondônia, uma nova estrela no Oeste” [Fig. 06]: “Há mais de dez anos Rondônia é o destino de um dos maiores fluxos migratórios da história do Brasil ou atualmente em curso no mundo”⁵⁵.

Vejamos um pouco melhor esse processo no próximo ponto de nossa abordagem.

53 *Ibidem*.

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*.

2.5 A colonização do território a partir da década de 1960

A natureza havia no princípio. O homem veio depois.

[...]

Ora a natureza impondo-se ao homem. Ora o homem a ela se impõe.

João de Jesus Paes Loureiro (*Cultura amazônica: uma poética do imaginário*).

Por ser considerado o “portal da Amazônia”, isto é, por parte de quem sobe do Sul para o Norte, Rondônia foi, pelo olhar de João de Jesus Paes Loureiro (2000), o primeiro a ser comprometido na perda de seus aspectos míticos entre humanos e natureza, isto é, comprometeu o imaginário de uma maior integração entre ambos. Logo, o compromisso foi e é com o progresso, com o desenvolvimento econômico a qualquer custo. Em suas palavras: “O Estado de Rondônia [...] já estaria quase todo comprometido, diante da incidência do processo de devastação das matas pelas madeireiras e da intensa migração de pessoas vindas do Sul do Brasil” (LOUREIRO, 2000, p. 106). Mas a perda de tal “devaneio”, como nomeia o autor a vocação mítica amazônica, talvez já estivesse sendo comprometida desde o seu nascimento e/ou fundação com a construção da EFMM, como temos apontado, entretanto, é certo que se acentuou, sobretudo a partir da década de 1970 em diante, aprofundando tais mudanças de modo irreversível, daí nossa tese de ponto de inflexão cultural a partir desse momento histórico.

Nesse processo dois mitos sempre presentes na história da região retornam com força: o do vazio demográfico, que leva a outros, como o nativo e a floresta como obstáculos. O primeiro levou à criação de projetos para assentar homens sem-terra em uma terra “sem homens”, visão que já aparecia no início do século nos escritos de Euclides da Cunha (2006) e depois nos discursos de Getúlio Vargas, como consequência, o que se viu foi o aprofundamento do processo de extermínio dos povos nativos ou a agressão de suas culturas, visando convertê-los ao processo “civilizatório” de modernidade ocidental. O filme *Ex-Pajé* de Luiz Bolognesi (2018)⁵⁶, ilustra tais perdas para os nativos, pois um dos povos a sofrerem as consequências de tal processo e/ou desse novo

56 BOLOGNESI, Luiz. *Ex-Pajé*. Gullane Distribuidora, 2018. O filme, à época da escrita, estava disponível na plataforma Netflix.

ciclo econômico, foram justamente os Paiter Suruí, retratados na película. Um outro produto audiovisual, da década de 1980, dessa vez televisivo, “Os caminhos da sobrevivência”, um especial da extinta TV Manchete, *Rondônia – viagem à terra prometida* (1986)⁵⁷, com texto e reportagem de Maurício Dias e direção de Sílvio Tandler, mostra as consequências do processo migratório no estado naquele período. O programa está dividido em cinco partes: a) “às portas do paraíso”, gravado em Cuiabá (MT) e Vilhena (sul de Rondônia), na qual somos informados que em duas décadas o estado saltou de 100 mil habitantes para mais de um milhão; b) “a guerra do homem contra a natureza”, ao tomar dados do IBGE daquele período, somos informados que até 1983, 7% da cobertura florestal já havia desaparecido, mas que este número era subestimado; c) “a fala dos pioneiros”, os novos colonos expõem sua voz. Há uma tônica acerca da ecologia, que ganhava força na década em tela, mas que os migrantes deixam evidente com a contradição do desmatamento, que era uma exigência de um órgão oficial de governo, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), ou seja, ao mesmo tempo que o discurso ecologista começava a chegar ao estado e, de modo contraditório, por meio também de fiscalização do próprio governo federal, outro órgão, também federal, impunha o desmatamento; o quarto tópico e/ou parte do especial, d) “a igreja contra o latifúndio”, mostra o pequeno agricultor de modo evidente em contraposição aos fazendeiros, estes acumulam terras vorazmente, enquanto agricultores lutam por um pequeno pedaço de terra para suas famílias. Na disputa, a igreja católica aparece como inimiga dos fazendeiros, leia-se dos latifundiários, pois, na visão destes, a igreja se tornou um espaço político, por isso os fazendeiros começam a não mais frequentá-la. Talvez, por tais contradições, pode-se pensar que não foi à toa que o estado de Rondônia se tornou um dos mais evangélicos do país, sobretudo no que tange as denominações neopentecostais, após a década de 1980. Marco Domingos Teixeira, afirmou em matéria do Portal G1 RO que “[...] a ocupação do espaço religioso rondoniense pela igreja evangélica está relacionado com o vazio deixado pela Igreja Católica durante a povoação do estado na segunda metade

57 O especial foi-me apresentado por Alexandre Falcão, a quem agradeço; ele conseguiu diretamente com a equipe de Sílvio Tandler, por isso não está disponível em nenhuma plataforma, mas devido a sua importância vale mencionar seu conteúdo.

de século XX, com a oposição do governo militar à Teologia da Libertação católica⁵⁸.” Caberia perguntar se a Igreja Católica deixou ou foi levada a deixar tal espaço vazio⁵⁹. Seja como for, o grande afluxo de pessoas ao estado, junto com o acúmulo de terras nas mãos de poucos, dificultou a dita colonização e mostrou que uma grande parte das pessoas que para cá acorreram, não foram atendidas pelo estado. Segundo o especial televisivo de Tandler, entre 1977 e 1985, mais de 500 mil migrantes adentraram o estado de Rondônia, sendo que naquele momento 50 mil famílias aguardavam o prometido pedaço de terra. Em apenas um mês daquele ano, 1986, 25 mil pessoas chegaram à Rondônia. Nesse aspecto, a igreja católica, tornou-se um espaço de caridade na recepção de uma parte significativa dessas pessoas, ao mesmo tempo em que fazia franca oposição ao latifúndio, perdendo inclusive alguns dos seus, como o padre Ezequiel Ramin, morto por jagunços no dia 24 de julho de 1985 aos 32 anos de idade⁶⁰; a quinta e última parte do especial televisivo, e) “a batalha do sonho da terra”, mostra, em nossa avaliação, que diferentemente das migrações anteriores em que a natureza foi, digamos assim, mais forte, provocando uma maior integração entre ambos, nestas últimas levas migratórias, o grande volume de pessoas e a falta de pertencimento à cultura local, como acrescenta o programa televisivo, não só a floresta sofreu, mas os indígenas, ribeirinhos e extrativistas também padeceram com os novos colonizadores, as práticas dos novos migrantes eram devastadoras para a cultura cabocla e indígena.

A ocupação por parte de fazendeiros ou mesmo migrantes sulistas, sobretudo nos anos 1970, alterou a região como um todo. Os fazendeiros depois

58 HOLANDA, Diêgo. Dia do evangélico: pastores e estudiosos explicam crescimento do ‘fenômeno’ protestante em RO. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2019/06/18/dia-do-evangelico-pastores-e-estudiosos-explicam-crescimento-do-fenomeno-protestante-em-ro.ghtml>. Acesso em: 01 jun. 2022.

59 Em recente matéria da DW Brasil, acerca da violência contra a mulher, a repórter Nádia Pontes apresenta também informações significativas sobre as ditas igrejas evangélicas em Rondônia: “Um levantamento recente assinado por Victor Araújo, pesquisador associado ao Centro de Estudos da Metrópole, com sedes na Universidade de São Paulo (USP) e no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap), mostrou que em 2019 foram abertas 6.356 igrejas evangélicas no Brasil – uma média de 17 novas igrejas por dia. “Rondônia se destaca como um exemplo emblemático dessa expansão: antepenúltimo no ranking dos estados brasileiros com maior número de igrejas evangélicas na década de 1970, Rondônia passou a figurar entre os cinco primeiros a partir de 2000. Em 2019, existiam 60 igrejas evangélicas por 100 mil habitantes nesse estado”. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/por-que-rond%C3%B4nia-%C3%A9-o-estado-que-mais-mata-mulheres-no-brasil/a-66648450>. Acesso em: 29 ago. 2023.

60 OLIVEIRA, Magda. Programação especial marca 34º ano da morte de padre Ezequiel Ramin em Cacoal, RO. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/cacoal-e-zona-da-mata/noticia/2019/07/16/programacao-especial-marca-34-ano-da-morte-de-padre-ezequiel-ramin-em-cacoal-ro.ghtml>. Acesso em: 01 jun. 2022.

de ocuparem o Centro-Oeste, em específico o Mato Grosso do Sul e Mato Grosso (antes um só estado até 1977), continuaram a subir, e os colonos – trabalhadores pobres –, ditos “pioneiros”, também após serem expulsos de suas terras ou do campo de modo geral, viram-se obrigados a procurarem novas paragens. Como afirma Ari Miguel Teixeira Ott na apresentação de *Mata virgem: terra prostituída* (2004):

Para Rondônia, essa massiva migração afetou de modo profundo o meio ambiente, dado que significou a transformação do modelo de base extrativista vegetal e mineral para o modelo agro-pastoril. Se o primeiro impactava relativamente pouco a floresta, o segundo somente poderia subsistir pela derrubada da mata. Os colonos que recebiam lotes estavam obrigados a derrubar a floresta para iniciar suas lavouras e para garantir a posse da terra, conforme determinava as normas do INCRA (2004, p.14).

Evidente que todo esse movimento se insere em um projeto governamental da ditadura civil-militar, que tinha por objetivo um programa perverso que ideologicamente apresentava-se travestido da consigna de “integrar para não entregar”. Havia, portanto, o objetivo de “integrar” partes do Brasil consideradas atrasadas ou inexploradas, ao mesmo tempo que “se entregava...”, isto é, “se integrava” ao capitalismo mundial.

Na visão de mundo geopolítica e anticomunista que marcou as Forças Armadas desde o pós-guerra, o desenvolvimento era garantia da segurança, e esta garantia do desenvolvimento. “Segurança Nacional” significava, pois, desenvolver a economia, manter o País perfilado com o mundo ocidental capitalista e travar “uma guerra permanente e total à subversão comunista internacional e seus agentes internos”. Para tanto, na linha da Doutrina de Segurança Nacional, aliado ao uso da força da repressão, era imperioso promover a integração de todo o território nacional ao projeto econômico, político e ideológico da ditadura (HABERT, 2001, p. 20).

O ideário “Ressurgiu, em 1964, sobretudo na Escola Superior de Guerra, entre certos oficiais, a tese: *Entrega-se ao comunismo aquilo que não se entrega aos norte-americanos*” (PEREIRA *apud* OLIVEIRA, 1988, p. 24. Grifo do autor). É preciso limpar o terreno e não deixar dúvidas acerca do lema acima:

Definida a estratégia, começou a ação. Estava deflagrada a “Operação Amazônia”, consubstanciada na ideologia que serviu

de lema ao Projeto Rondon, “*integrar para não entregar*”. Na realidade, na lógica da ideologia da Escola Superior de Guerra estava inscrita a passagem dos tempos das “fronteiras geográficas” para os das “fronteiras ideológicas”, “era necessário entregar aos americanos *[sic]* para não entregar aos comunistas”. Dessa forma, o lema “integrar” significava abrir caminhos, criar condições para que fosse possível a exploração dos recursos naturais pelos grandes monopólios multinacionais. Ao que tudo indica, este lema, aparentemente inscrito na e por muita gente interpretado como produto da ideologia geopolítica das “fronteiras geográficas, teve origem na e deve ser interpretado como produto da ideologia das “fronteiras ideológicas”. O Estado autoritário criou toda a sorte de políticas para implementar a internacionalização da economia brasileira e, por conseguinte, entregou e continua entregando de forma vil os recursos naturais do país. É por isso que esclarecemos desde já a interpretação do lema do Projeto Rondon de forma oposta: “integrar para entregar” (OLIVEIRA, 1988, p. 31-2).

O resultado foi o mapeamento do solo amazônico pela Força Aérea do Estados Unidos, consequente mudança na política interna para facilitar a criação de uma falsa reforma agrária que levou a seu contrário, a uma concentração de terras, logo, ao aumento do latifúndio e ao completo domínio ideológico estadunidense, além de um processo de mineração sem muito controle. Como afirma Ariovaldo Umbelino de Oliveira, no seu citado livro, *Integrar para não entregar: políticas públicas e Amazônia* (1988), após fazer o levantamento histórico pós-segunda guerra mundial:

Estava traçado, dessa forma, o processo de internacionalização da economia brasileira e de internacionalização do acesso aos recursos minerais. Foi por isso que o próprio Marechal Castelo Branco autorizou, em 1965, a realização de parte do levantamento aerofotogramétrico do país, pela *USAF – United State Air Force* – sem nenhuma concorrência pública. E, como se sabe, o *Bureau of Mines* de Washington passou a possuir todas as informações sobre a ocorrência mineralógica em território brasileiro (OLIVEIRA, 1988, p. 26).

Grande parte da criação dos municípios de Rondônia data da década de 1970, quando ocorreu a ocupação de que estamos tratando e quando estavam em execução os Planos Nacional de Desenvolvimento I e II (PND), financiando com capital estrangeiro, como, por exemplo, Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID (aliás, diga-se de passagem, que

houve exponencial crescimento da dívida externa brasileira na década de 1970) e tinha como objetivo a “integração nacional” em sentido amplo – apesar da prática apontar para uma concentração de terras e entrega ao capital estrangeiro (OLIVEIRA, 1988). Dentro do PND havia projetos, como o Polonoroeste

[...] concebido como programa de desenvolvimento regional integrado para ser implantado nas áreas cortadas pela BR-364 – Cuiabá-Porto Velho – e financiado pelo Banco Mundial. Este programa procurou, além da abertura/pavimentação da rodovia, alimentar programas de colonização em Rondônia e de desenvolvimento e regularização fundiária em Mato Grosso. Cabe não esquecer que em Rondônia há a ocorrência da cassiterita, e grandes grupos econômicos nacionais e estrangeiros estão em um grande projeto de substituição da lavra baseada no garimpo pela mecanizada (Grupo Itaú, Paranapanema, Dramin, Brascan e Patiño-Englardt) (OLIVEIRA, 1988, p. 94-5).

FIGURA 07 – JK caminha sobre a árvore



JK anda sobre a árvore derrubada, símbolo do início das obras do que viria ser a BR-364. Foto: Abnael Machado de Lima. Disponível em: <https://www.extraderondonia.com.br/2017/11/06/jk-em-vilhena-e-a-ultima-arvore-da-br-364/>. Acesso em: 01 jun. 2022.

Para tanto era preciso recrutar pessoas, “povoar” a Amazônia, forçar o processo migratório. Como no ciclo anterior, o recurso à propaganda foi

amplamente utilizado. Arnaldo da Silva, carioca, professor de geografia na rede pública de ensino, que chegou a Rondônia em 1981, em conversa telefônica para esta pesquisa⁶¹, informou que havia muita propaganda nos jornais do Rio de Janeiro, visando atrair pessoas para a região. Confirmado também por Nadine Habert:

O projeto de colonização era dirigido pelo Incra (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) que promoveu uma intensa propaganda para atrair colonos. Nos mais longínquos rincões do País, homens e mulheres pobres ficaram sabendo pelo rádio e pela TV que o governo prometia distribuir terras na Amazônia com toda infraestrutura para quem quisesse ir. O apelo era irresistível e o Incra previa a transferência de um milhão de famílias até 1980 (2001, p. 21).

E por onde chegavam as pessoas ao estado? Durante muito tempo a circulação na região era fluvial, pelo Rio Madeira e internamente pela EFMM, como foram nos ciclos da borracha I e II. No entanto, a partir de 1960 um novo processo de escoamento das pessoas e das mercadorias começava, foi a construção da BR-364, inicialmente chamada de Brasília-Acre, depois BR-029, fixando-se com o nome de BR-364, ligando a região Sudeste ao Norte, do interior de São Paulo até o interior do Acre.

A BR-364 teve início com o Decreto 47.933 de 15 de março de 1960, que criava a Comissão Especial de Construção da Rodovia Brasília-Acre, pelo então presidente Juscelino Kubitschek (JK), tendo o primeiro trecho inaugurado em 13/01/1961 (Fig. 07). No estado de Rondônia a rodovia seguia as linhas telegráficas inauguradas no início do século XX pelo Marechal Cândido Mariano

61 Conversa telefônica realizada na madrugada de 19/08/2020. Sugeri que marcássemos outro dia e horário, para eu poder gravar, mas Arnaldo se mostrou reticente, afirmando que não era propriamente do teatro e não teria “informações relevantes”. O que não é verdade, pois além de contatos de artistas, obtive diversos dados significativos para esta pesquisa. Com relação à sua vinda à Rondônia afirmou: “Me formei em 1979 e fiquei no Rio de Janeiro até 1980. Era uma crise danada, crise do petróleo... o Brasil sempre viveu em crise, desemprego... O jovem saía da escola, mas não tinha emprego, mas nessa época o governo estava ocupando a Amazônia, tinha feito a Transamazônica e o governo fazia muita propaganda: ‘vá para a Amazônia que você vai se dá bem’. E eu entrei nessa. Eu vim e fiquei em Jaru [distante quase 300 km de Porto Velho]. Eu cheguei e já fui trabalhando de professor. Nós vimos o crescimento de Jaru, que era um pequeno distrito de Ariquemes, 1981, 1982, passa a ser município. O pessoal com ensino superior era um grupo bem pequeno. Aí ficamos fazendo parte da elite administrativa da cidade”. Arnaldo foi também um militante da educação no estado, sendo um dos criadores do sindicato da categoria. Não o conheci pessoalmente, pois ele veio a falecer em 21/08/2022. Cf. Nota de Pesar do Sindicato dos Trabalhadores em Educação no Estado de Rondônia (Sintero), disponível em: <https://sintero.org.br/noticias/geral/nota-de-pesar-/2982>. Acesso em: 29 set. 2022.

da Silva Rondon. A construção foi iniciada pela empresa Camargo Correia e foi o que proporcionou as condições para o intenso ciclo migratório, principalmente na década de 1970. A ligação entre Cuiabá/MT e Porto Velho se completou em 1966. O processo se inseria dentro da modernização do modelo rodoviarista, processo que abandonou os trilhos e priorizou o transporte sobre rodas, de forma a investir na indústria automobilística e que vinha desde o governo JK. Cabe lembrar que no período ocorreu ainda a construção da BR-319, que liga Porto Velho a Manaus e da Transamazônica⁶². Sobre esta última, Habert (2001), afirma que dentro do ideário do Brasil grande do governo militar,

[...] o general Médici definiu o projeto como sendo ‘a maior epopeia do povo brasileiro’, anunciando o início da construção de uma superestrada de 5.500 km, cortando a Bacia Amazônica de Leste a Oeste, do Nordeste do Brasil à fronteira com o Peru (2001. p. 20).

Outro ator importante na construção da BR-364 e, sobretudo, de sua pavimentação, juntamente com empresa Andrade Gutierrez, além de mantê-la trafegável, foi a atuação do 5º Batalhão de Engenharia e Construção (5º BEC). Estes foram responsáveis por acompanhar e auxiliar no término da obra da rodovia e responsáveis por encerrarem as atividades da EFMM, considerada obsoleta, afinal, a destruição criadora do capital precisa pôr tudo abaixo para nascer o novo: “tudo que é sólido desmancha no ar”, como anunciaram Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (2005).

62 Muitas foram as estradas abertas e muitos os conflitos com os povos indígenas, levando-os a morte pela mão do Estado. Rubens Valente em seu livro *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura* (2017), apresenta muitos dados a partir de documentação mais recente liberada pelo Estado brasileiro. Foram muitas as táticas lançadas pelo Exército nesses conflitos, como exemplo cabe citar a construção da rodovia BR-174, que “[...] conectaria Manaus à fronteira com a Venezuela, passando por Boa Vista, em Roraima. Ao sul, após ter a denominação mudada para BR-319, a rodovia também ligaria Manaus a Porto Velho, em Rondônia. No caminho, havia uma intersecção com a rodovia Transamazônica” (2017, p. 140). A rodovia estava no território do povo Waimiri-Atroari, levando a muitos encontros e mortes de ambos os lados, o Exército lançou mão de grupamentos especializados: “[...] o empreiteiro André confirmou que o Exército ‘achou por bem enviar um grupamento do 1º BIS’ para proteger o canteiro de obras depois da morte de Gilberto[Pinto Figueiredo, sertanista]”. Essa unidade militar foi fundada em Manaus em 1915 com o nome de Batalhão de Caçadores. Na ditadura, teve sua denominação alterada em 1969 para Batalhão de Infantaria de Selva (BIS). Suas tropas atuaram contra as forças da Revolução de 1924 em Belém, combateram a Revolução de 1932 em São Paulo, e também participaram ‘das operações no Araguaia’ em 1974, em referência à guerrilha do Araguaia. Portanto, diferentemente de uma unidade de engenharia e construção, como o 6º BEC [e 5º BEC], o BIS, que agora entrava na área waimiri-atroari, era uma unidade treinada para ‘o combate contra revoltosos e rebeldes’” (VALENTE, 2017, p. 160).

Em 25 de maio de 1966, depois de 54 anos de atividades, a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré teve sua desativação determinada pelo então Presidente da República Humberto de Alencar Castelo Branco. A ferrovia deveria ser, porém, substituída por uma rodovia, a fim de que não se configurasse rompimento e descumprimento do Acordo celebrado em Petrópolis, em 1903. Tal rodovia materializou-se nas atuais BR-425 e BR-364, que ligam Porto Velho a Guajará-Mirim. Duas de suas pontes metálicas ainda servem ao tráfego de veículos. Em 10 de julho de 1972 as máquinas apitaram pela última vez. A partir daí, o abandono foi total e, em 1979, o acervo começou a ser vendido como sucata para a siderúrgica de Mogi das Cruzes, em São Paulo⁶³.

Outra ação do 5º BEC em Porto Velho foi a expulsão de moradores da Baixa da União, um bairro popular próximo ao centro histórico. A população foi deslocada para o Bairro Liberdade, à época, localizado nos arredores da cidade. O mesmo batalhão também construiu a rodovia até Guajará-Mirim, afinal o trajeto da EFMM precisava ser mantido, agora não mais pelos trilhos. Todo esse processo, tendo como pedra fundamental a derrubada de uma árvore e imagem de Juscelino Kubitschek sobre a mesma nos idos de 1960. No entanto, o projeto só se concluiu vinte e quatro anos depois, em 1984, já nos estertores da ditadura civil-militar, durante o mandato do governador Jorge Teixeira, o mesmo que foi responsável pela mudança de Território à estado de Rondônia, em dezembro de 1981. É ao longo da BR-364 que estão hoje as principais e maiores cidades de Rondônia.

Todas as construções de rodovias na Amazônia durante a ditadura civil-militar se inseriram no grande projeto de “integrar para não entregar”, ao mesmo tempo que contemplavam o capital internacional por meio do modelo rodoviarista, sobretudo a indústria automobilística e da mineração. Rodovias abertas, o processo de colonização podia se intensificar, afinal o Norte agora integrava-se ao Sul e Sudeste do Brasil, e mesmo o Nordeste, pela Transamazônica⁶⁴.

63 ESTRADA DE FERRO MADEIRA MAMORÉ. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Estrada_de_Ferro_Madeira-Mamor%C3%A9. Acesso em: 12 out. 2021.

64 Há uma série documental em seis episódios bastante interessante acerca da rodovia, dirigida Jorge Bodanzky e Fabiano Maciel, *Transamazônica – uma estrada para o passado* (2021), disponível na plataforma HBO.

FIGURA 08 – Migrantes do estado de Rondônia em 1980

TABELA 06
MIGRANTES EM RONDÔNIA SEGUNDO O ESTADO DE
PROCEDÊNCIA, 1980

Estado de procedência	TOTAL	Porcentagem
PARANÁ	7.538	38,94
MATO GROSSO	3.395	17,49
MATO GROSSO DO SUL	1.898	9,81
ESPIRITO SANTO	1.079	5,57
MINAS GERAIS	1.072	5,54
SÃO PAULO	1.306	6,75
GOIÁS	667	3,45
CEARÁ	187	0,97
RIO DE JANEIRO	171	0,88
RIO GRANDE SUL	207	1,07
BAHIA	388	2,00
EXTERIOR	276	1,42
OUTROS	1.182	6,11
TOTAL	19.356	100,00

FONTE: GOVERNO DO ESTADO DE RONDÔNIA SEPLAN- 1980.

No quadro o maior quantitativo de pessoas sendo do estado do Paraná, mas também de outros estados do Sudeste, fez com que fossem considerados no imaginário popular como “a gente do sul”. Fonte: Januário Amaral – *Mata virgem: terra prostituída* (2004, p. 84).

Foram diversos projetos de colonização implantados pelo regime militar e, se por um lado, tiveram maior impacto no interior do estado, posto até 1976 existirem apenas dois municípios no Território, Porto Velho e Guajará-Mirim e diversos povoados, nem por isso a capital, maior centro urbano da época, sofreu menos. Pois “[...] a colonização nas novas terras não se dá somente no espaço rural, mas também simultaneamente no espaço urbano” (AMARAL, 2004, p. 78). Há, em muitos casos, hiperurbanização, por isso mesmo em 1977 foram criados 15 novos municípios no ainda Território de Rondônia. “A ligação que aproxima o colono às áreas urbanas são os serviços encontrados na cidade, como educação, saúde, lazer e crédito bancários” (AMARAL, 2004, p. 79).

A população de migrantes também mudou, se nos idos anteriores eram basicamente ou em sua grande maioria composta de nordestinos, dessa vez a parte mais significativa vinha do sul e sudeste, com pouco ou mesmo nenhum conhecimento sobre o novo ambiente. Mesmo alguns nordestinos, passavam

antes por estados do Sul, como Paraná ou no Sudeste, antes de chegar a Rondônia. Amaral (2004) apresenta uma tabela (Fig. 08) de 1980, onde se pode ter uma dimensão dessa mudança populacional.

Januário Amaral, em *Mata Virgem: terra prostituída* (2004) se dedica ao último macroprojeto do ciclo militar, o Polonoroeste, e mais especificamente ao projeto de assentamento Sidney Girão. O macroprojeto foi executado ao longo da década de 1980, ao custo de 1,6 bilhão de dólares e decuplicou a população local, bem como a área desmatada. A mudança de migrantes para Rondônia trouxe também discriminação contra os nordestinos, responsabilizando-os pelos fracassos em certos assentamentos.

Dizem que o projeto não apresentava boa produção pelo fato de ter muitos 'nortistas'. Porquanto, verificamos em campo, como também em trabalhos científicos, que os solos do PIC Sidney Girão se apresentavam como os piores dentre todos os projetos da década de setenta (AMARAL, 2004, p. 24).

Porém, no novo processo migratório quem mais sofreram foram os indígenas, o que já vinha ocorrendo desde o século XVII, pois o processo de extermínio nunca foi barrado. Apesar do longo processo de perseguição e extermínio, “[...] até a segunda metade do século XIX, as sociedades indígenas constituíam a presença dominante do elemento humano na região” (AMARAL, 2004, p. 33). Ainda com relação aos indígenas, o autor elucida:

Como o processo de extermínio nunca foi freado, hoje quando se consulta a distribuição dos grupos indígenas na Amazônia e, em particular em Rondônia, é significativa a ausência de índios em quase toda a extensão das margens dos principais rios (AMARAL, 2004, p. 33).

Os indígenas tornaram-se minoria. Outro elemento que sofreu grande impacto nesse processo e que continua a sofrer, foi e é a floresta. Além da obrigatoriedade da derrubada para assegurar a obtenção do lote, a terra havia se transformado “em equivalente do capital” (AMARAL, 2004, p. 83), some-se a isso, a lógica dos novos migrantes, que era outra, afinal já não havia a busca de entendimento do que era aquela natureza, nem dependiam da floresta, como nos ciclos anteriores de extração da borracha. Assim, além do conflito com os que aqui viviam – indígenas, ribeirinhos, seringueiros –, a floresta não tinha o mesmo sentido para os “sulistas”, como bem relata um seringueiro não-

identificado em trabalho de campo de Januário Amaral:

Olha a mata pra nós que mora aqui é muito importante de muito valor pra nós, e ela aqui é onde nós arranja tudo de bom na mata, aí as mata nos dá vida. Pra todos nós traz vida, as matas traz alegria pra gente, porque o homem destrói as matas né? Ali tinha animal feroz, ali tinha onça, mais ali tem um porco que dá vida pra nós, alimentação: ali tem o buriti, o açaí e outros tipos de alimentação sai da mata, mais se nós destrói as mata vai se acabar tudo, é ou não é?... Esse pessoal que vem do Paraná para cá não sabe o que é açaí, abacaba, buriti, não conhecem. Já derrubaro tanto açaí que tinha por aí. Agora o senhor sabe porque derrubaro todo açaí? É pra tirar o palmito, que perversidade, pelo amor de Deus. Eles não sabem tomar vinho do açaí só querem o tal de palmito, eu não consigo entender esse povo que vem de fora... tem um jeito de tirar o açaí sem derrubar, mas esses miserave vai jogar um machado ali, destruir, é uma coisa horrível, aquilo era pra ser processado. A coisa que mais me dói na alma era ver derrubar uma seringueira, ou derrubar uma palmiteira... O senhor não queira saber o vinho do açaí com um poquim de farinha que alimentação não dava pra gente! Tem muito ferro, a gente fica forte. Agora destruir por causa do palmito? É que o açaí tendo sal e munição a gente vive bem. Caça tinha demais e o açaí é boa alimentação. O açaí era o macarrão, era o feijão, era tudo, o açaí se faz de várias maneiras (AMARAL, 2004, p. 86-7).

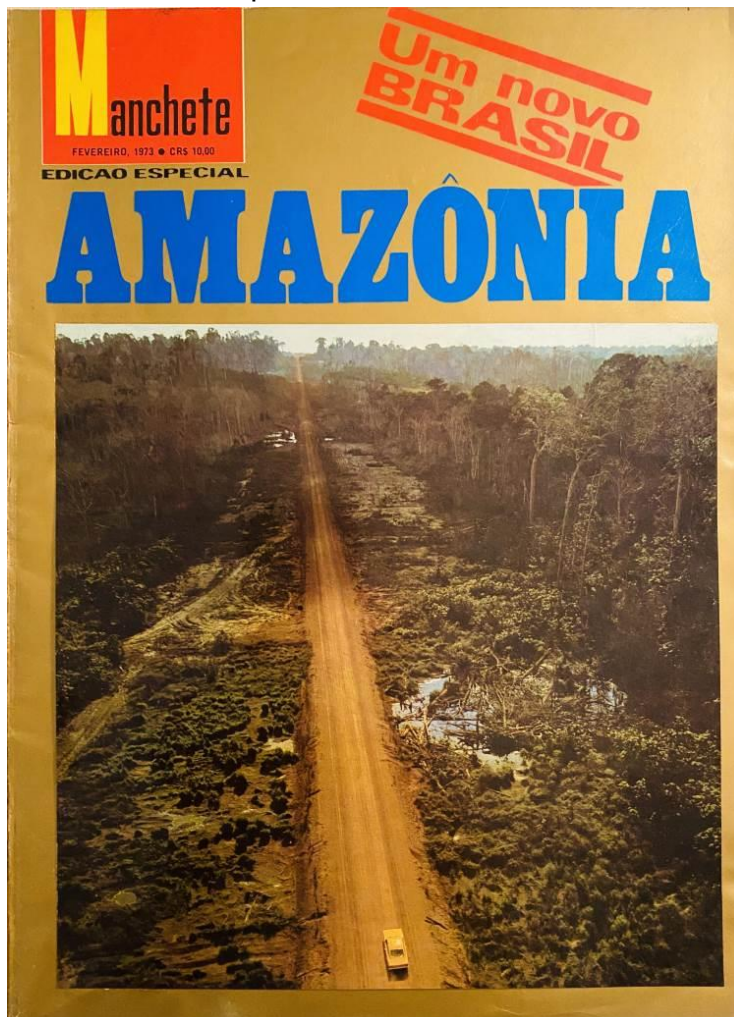
Tal conflito apareceu também para os fazedores de teatro, como aqueles, também migrantes. Chicão Santos, em sua entrevista no Projeto Conversa de Quinta (2017), lembra que as primeiras obras teatrais a abordarem alguma questão ecológica não eram muito aceitas, ou eram vistas com reticências, com desconfiança, afinal poucos anos antes as autoridades diziam para derrubar a floresta e agora no teatro ouviam e viam que era para fazer o contrário. A contradição se explicitava no encontro entre os fazedores de teatro e seus espectadores. Em certa medida, os primeiros migrantes que chegaram na região, desde o século XIX, nos ciclos I e II da borracha, foram assimilados pela natureza ou, dito de outro modo, irmanaram-se com ela, já os novos migrantes do novo ciclo econômico agropecuário e mineral, buscaram domar a natureza a qualquer custo, em acordo com o que se esperava da nova maneira de ocupação do território.

O material consultado, em sua grande maioria, cita os quatro ciclos econômicos: borracha I e II, o período em tela, do processo agrícola,

agropecuário e de mineração e, por fim, o das usinas hidrelétricas. No entanto, com relação ao modo de ocupação territorial da Amazônia, Januário Amaral cita três processos, a pontual, a linear e a interfluvial:

Em resumo, a ocupação do espaço amazônico pela sociedade ocidental foi caracterizado por três períodos e formas espaciais, quais sejam: primeiramente o que podemos denominar de uma ocupação pontual, na fase do Brasil colônia; em seguida, com início no século passado [XIX] e primeira metade deste século [XX], temos uma ocupação de caráter linear e beiradeira, norteadas pelo extrativismo do látex das seringueiras nativas; e recentemente, após década de sessenta, deu-se uma ocupação interfluvial dando início ao ciclo da colonização agrícola, dos projetos agropecuários, minerais, minério-metalúrgico e de hidroelétricas (AMARAL, 2004, p. 42-3).

FIGURA 09 – Capa da *Revista Manchete* de 1973



Edição especial da *Revista Manchete*, fevereiro de 1973, e o anúncio de um “novo Brasil” na Amazônia; a estrada é o elo com a parte “velha” do país. Crédito: Reprodução/Acervo Ricardo Cardim. Disponível em: <https://www.oeco.org.br/reportagens/a-amazonia-ja-era-como-a-imprensa-glorificou-a-destruicao-da-floresta-na-ditadura-militar/>. Acesso em: 12 out. 2021.

Já Martins (2004), que pesquisa as questões fundiárias brasileiras, não vê com bons olhos a ocupação do território, pois para ele o passado está profundamente inscrito nas mentalidades e ressurgindo a cada instante, a ocupação de tais terras tem sentido diverso a depender de quem ocupa, para os pobres poderia significar a possibilidade de fuga dos grandes proprietários; para os ricos, é mais conquista, afinal “A ocupação territorial se faz em nome da propriedade fundiária como fonte de renda territorial e como instrumento para obtenção de incentivos fiscais e subsídios públicos” (MARTINS, 2004, p. 664). Amaral também não tem ilusões com relação ao processo de colonização agrícola no geral e em específico no estado de Rondônia, pois para ele, em diálogo com diversos autores, afirma que “[...] uma das características marcantes da colonização no Brasil contemporâneo é justamente produzir uma grande massa de excluídos” (2004, p. 45). Assim, apesar da promessa para muitos e do revigoramento de antigos mitos como o do “eldorado”, a característica fundamental da “[...] colonização na Amazônia é justamente impedir um número considerável de indivíduos de ter acesso à terra, ao mesmo tempo que não se tornam trabalhadores assalariados” (AMARAL, 2004, p. 45), portanto, na prática, a maioria sofreu uma dupla exclusão.

Mais uma vez o moderno encontra o arcaico, na relação contraditória entre a promessa e aquilo que ocorre realmente, pois além da concentração de terras, e a integração que não se cumpriu, o que ocorreu com a maioria das pessoas, foi o não acesso ao mercado de trabalho e à terra, tendo que viver de um

[...] trabalho não propriamente capitalista e sendo utilizado como mão de obra barata [...] em atividade de derrubada de grandes áreas de florestas virgens para formação de lavouras de curto ciclo, para que o proprietário de terra retirasse a madeira nobre e posteriormente formasse pastagem (AMARAL, 2004, p. 45).

A estratégia do Programa de Integração Nacional do governo militar, dentro da lógica do “integrar para não entregar”, pode ser resumido da seguinte maneira: visava deslocar as fronteiras econômicas até o Rio Amazonas, ocupar a região Norte e ao mesmo tempo que prometia desenvolver o Nordeste, remanejando sua mão de obra, evitando assim, que se deslocassem para o

centro-sul e, por fim, incorporar a “[...] Amazônia à economia de mercado” (AMARAL, 2004, p. 49). No entanto, ainda de acordo com Amaral, o programa ignorou o contexto, os povos indígenas e os “[...] seringueiros, que tinham suas posses ao longo dos rios e igarapés por todo o território de Rondônia” (2004, p. 50), tendo suas terras expropriadas. Assim, o que ocorreu foi a implantação de um modelo de economia do centro-sul e mundial na região, provocando exclusão e gerando mais concentração de terras para poucos.

FIGURA 10 – Propaganda do Ministério do Interior



Na propaganda do Ministério do Interior, o destaque à SUDAM, um dos braços do governo responsável pela colonização, no qual toda a região é vista como uma fonte de riqueza para quem pode investir. Fonte: Oeco. Disponível em: <https://www.oeco.org.br/reportagens/a-amazonia-ja-era-como-a-imprensa-glorificou-a-destruicao-da-floresta-na-ditadura-militar/>
Acesso em: 12/10/2021.

Quanto aos instrumentos que o governo central lançou mão estão a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM), criada em 1966

e responsável por “[...] implementar, dinamizar e diversificar as atividades econômicas na ‘Amazônia Legal’” (AMARAL, 2004, p. 52). Era na Sudam que era realizado o planejamento regional, bem como sua execução (Fig. 10). Além desse órgão, complementando o processo, havia o Banco de Crédito da Amazônia (BASA), que no mesmo ano de criação da Sudam passou a chamar-se apenas Banco da Amazônia S/A, sem perder a sigla, responsável pelos “[...] instrumentos econômicos, creditícios e fiscais, demonstrando o interesse estatal pela região”. Completando a lista:

[...] foi criado o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – INCRA, em 1970, de acordo com as metas do Plano de Integração Nacional. Em 1971, cria-se o Programa de Redistribuição de Terras e Estímulo à Agricultura do Norte Nordeste – PROTERRA. Para completar o quadro da ‘integração’, na década de setenta foi construída a malha rodoviária da Amazônia, passando de um sistema de transporte eminentemente fluvial, para as grandes estradas, a exemplo da Transamazônica. Foi através desses eixos viários que se deu o processo intensivo de ocupação da ‘fronteira’, via projetos de colonização agrícola (AMARAL, 2004, p. 52).

O resultado de todo este processo foi uma integração forçada da Amazônia à dinâmica capitalista, só que dessa vez muito mais agressiva que as tentativas anteriores. As comunidades tradicionais e os povos indígenas vêm pagando um alto preço até os dias de hoje, pois essa dinâmica ainda não se encerrou, ao contrário, com o processo de instalação de usinas hidrelétricas na região, se intensificou ainda mais.

2.6 O último ciclo econômico: as usinas hidrelétricas

As usinas hidrelétricas (UHE) foram construídas na bacia do rio Madeira por haver uma vasta disponibilidade hídrica, posto ser este o segundo maior rio da região e, conseqüentemente, maior afluente do rio Amazonas. A bacia do Madeira representa um $\frac{1}{4}$ da Amazônia brasileira (ROCHA; BRITO, 2013). Entretanto, tal processo não ocorreu sem impacto e tensão:

A tensão se deve principalmente à garantia do uso múltiplo da água, cuja prioridade é dada à geração de energia em detrimento aos outros usos existentes, a exemplo do cultivo na várzea feito pelos ribeirinhos, impossibilitando a reconstituição

de seu modo de vida, o garimpo e a pesca. O resultado da alteração no padrão de uso dos recursos naturais potencializa as atividades que exigem a substituição da floresta (CAVALCANTE; SANTOS, 2012, p.11).

Este ciclo econômico, como é conhecido na região, assim como os anteriores, beneficiou principalmente aqueles de maior poder aquisitivo, e fez com que Porto Velho, sofresse novos impactos, devido a construção das Usinas de Santo Antônio, com obras iniciadas em 2008 e concluídas em 2016, e Jirau, obras iniciadas em 2009 e inaugurada também em 2016. Santo Antônio está praticamente dentro da cidade de Porto Velho, pois foi construída nas antigas cachoeiras de Santo Antônio, distando apenas 10km do núcleo da cidade, já Jirau está a 136 Km de Porto Velho. Segundo Rocha e Brito (2013), os principais impactos foram a migração desordenada, ao mesmo tempo que realizaram desapropriações, além do mau uso dos recursos naturais. Logo, tais situações geraram conflitos, pois as desapropriações, levaram aos deslocamentos de pessoas e ao reassentamento em locais bem distintos do original.

Nas áreas onde os reservatórios foram construídos pelas usinas residem aproximadamente 2.849 pessoas, onde *[sic]* 1087 pessoas estão localizadas na área de Jirau e 1.762 pessoas na área de Santo Antônio. As áreas urbanas afetadas são Mutum-Paraná, os povoados Amazonas e de Teotônio e parte de Jaci-Paraná (ROCHA; BRITO, 2013, p. 4).

Mais adiante veremos o exemplo da comunidade de Mutum-Paraná. Por ora, cabe informar que as áreas econômicas que foram afetadas por este novo ciclo do “progresso” foram a de madeireiras, a agricultura familiar, a extração de ouro e a atividade pesqueira. Em relação à Porto Velho, afirmam Rocha e Brito:

Com o grande surto de migrações a partir da década de [19]70, o município começou a desenvolver-se de forma brusca, e já na década de [19]80 *explodiu o progresso* com a criação do Estado de Rondônia em 1981. Com a pavimentação da BR 364, antiga BR 29, um expressivo número de pessoas chegaram *[sic]* de diferentes regiões do Brasil. Porto Velho, a capital do Estado atingiu um recorde em seu crescimento no país na década de [19]80, superando o índice de grandes metrópoles como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. À medida em que a cidade desenvolvia-se, seus índices demográficos aumentavam. Nem a queda da extração do ouro na década de [19]90 gerou a redução do crescimento demográfico (2013, p. 7. Grifo nosso).

É possível perceber certo entusiasmo no uso do termo progresso pelos autores, ainda que, em certa medida, apresentem-se com certa criticidade acerca do ciclo das usinas hidrelétricas na região.

Em 2021, 107 anos de sua criação, conforme dados do IBGE o município de Porto Velho contava com 548.952 (quinhentos e quarenta e oito mil e novecentos e cinquenta e dois) habitantes residentes em sua área urbana e rural⁶⁵. Porto Velho tem uma imensa dimensão territorial, sendo a única capital a fazer fronteira com outro país, Bolívia; tem como principal atividade econômica o comércio, diferenciando-se dos demais municípios do interior, que têm como principal atividade o agronegócio em suas diversas atividades.

Então, resumindo, até aqui foram dois ciclos da borracha, sendo que para ambos a EFMM cumpriu importante papel; na década de 1970 até os anos 1990, vieram o ciclo da colonização e do garimpo, sobretudo cassiterita e ouro, no qual se inseriu um processo migratório massivo, graças aos projetos de desenvolvimento da ditadura civil-militar, nos quais a abertura das rodovias cumpriu importante papel; com a chegada do novo milênio deu-se a construção das hidrelétricas, novo ciclo econômico que produziu um inchaço populacional na capital, trazendo benefício para alguns grupos empresariais:

Foram beneficiados diretamente a partir da construção das UHEs: os bancos, as empresas de planos de saúde, agências de passagens, lojas, farmácias, concessionárias de automóveis e motocicletas, bem como o aumento do serviço de medicina do trabalho, porém o custo de vida da cidade tornou-se bastante elevado (ROCHA; BRITO, 2013, p. 11).

Vejamos o caso de Mutum-Paraná, distrito atingido pela construção da Usina de Jirau e que teve todas as pessoas deslocadas. O distrito pode ser visto como uma espécie de modelo dos impactos sofridos na região. Shirleyton Nascimento (2017), que realizou uma pesquisa na comunidade antes de seu alagamento, conta a sua história. O pequeno povoado de Mutum-Paraná está situado a 170 Km de Porto Velho e, pelos seus dados, ali viviam “[...] aproximadamente mil e seiscentos habitantes” (2017, p. 112), que à época da

65 Cf. a matéria *Mais da metade da população rondoniense está em apenas cinco municípios*. Disponível em: <https://orondoniense.com.br/mais-da-metade-da-populacao-rondoniense-esta-em-apenas-cinco-municipios/>. Consultado em: 27 ago. 2021.

pesquisa por Nascimento, 2009, viviam a expectativa de verem sua comunidade desaparecer em virtude da Usina de Jirau, construída pelo consórcio Energia Sustentável do Brasil. Segundo o autor, sua história é antiga e remonta ao século XVIII, mais precisamente a partir de 1745, quando teria recebido os primeiros garimpeiros. Na sua visão “Os primeiros desbravadores da área de Mutum-Paraná foram valentes e destemidos” (NASCIMENTO, 2017, p. 114). Percebam o termo desbravador sendo retomado sem nenhuma observação crítica, ainda que se trate de pesquisa recente. O garimpo, apesar de ter diminuído continua a ser explorado. Depois vieram a exploração do látex, iniciada em 1840, momento que as novas famílias se somam a dos garimpeiros. “Na vila, ainda hoje, encontram-se alguns ex-soldados da borracha (NASCIMENTO, 2017, p. 115).

Com a construção da estrada de ferro que foi reiniciada em 1907 e inaugurada em 1912, ali foi construída uma estação e uma caixa d'água que servia para o resfriamento da caldeira. Foi instalado um “burrinho”, um motor, que captava água do Rio Mutum para a caixa. Foi estabelecido em Mutum-Paraná um ponto de apoio da ferrovia. Das matas da região foram retirados milhares de dormentes para a construção e manutenção da estrada de ferro Madeira-Mamoré e lenha para alimentar a caldeira do trem em função deste ponto de apoio.

Foi o período de maior desenvolvimento da localidade. De todos os ciclos de desenvolvimento da Vila, foi o que mais contribuiu para sua expansão. Talvez por isso os moradores mais antigos falam com muito sentimento e saudosismo da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (NASCIMENTO, 2017, p. 116).

Para o autor, estes três processos foram os responsáveis pela fundação e consolidação da vila, a saber: os garimpeiros, seringueiros e trabalhadores da EFMM. Percebam que, ainda que em menor escala, por se tratar de um distrito, a comunidade passou por todos os ciclos econômicos aqui tratados, o que demonstra que tais processos históricos se fizeram presentes no micro e no macro, nos pequenos povoados e nas cidades, ainda que com nuances. Mutum-Paraná, ficava ao lado da BR-364, isso fez com que a comunidade também fosse impactada pela abertura da rodovia, iniciada nos anos 1960, pois sua ligação com a capital tornou-se mais fácil e rápida. O agronegócio também a impactou, pois pequenos proprietários se desfizeram de suas terras, que foram anexadas “[...] a grandes áreas e transformadas em campos de pastagens de gado”

(NASCIMENTO, 2017, p. 121). Novos surtos de mineração, a partir dos anos 1970, também impactaram a comunidade, com a descoberta de cassiterita, topázio e ametista, fazendo com que a vila crescesse. Já nos anos 1980 foi a vez da exploração da madeira, porém sem nenhuma melhora na infraestrutura da comunidade, isso porque “Os donos das madeireiras moram em localidades mais desenvolvidas, distantes da Vila” (NASCIMENTO, 2017, p. 121). Logo, para o autor, trata-se de um lugar apenas de exploração. Antes da chegada da Usina de Jirau, a fonte básica de alimentação das famílias eram o peixe e o açaí, embora se produzisse também arroz, milho, feijão, legumes e hortaliças. Na vila, de acordo com o autor, “Sempre faltou atenção do poder público para com os problemas da localidade” (NASCIMENTO, 2017 p. 123). Ainda em sua visão, “[...] parece que a Vila nasceu para sofrer, até o dia em que definitivamente sucumbirá pelas águas da represa de Jirau” (NASCIMENTO, 2017, p. 124). A ironia é que a comunidade que sofria com a falta de energia, foi desapropriada por causa de uma usina hidrelétrica.

Uma localidade que no começo do povoamento pelos garimpeiros era inóspita, aos poucos foi sendo desbravada e conquistada com a chegada dos trabalhadores da estrada de ferro, dos seringalistas, dos mineradores, dos trabalhadores da BR-364, dos agricultores e dos madeireiros. A bravura de seus habitantes não permitiu que a Vila desaparecesse, sucumbisse diante da ausência do poder público na localidade (NASCIMENTO, 2017, p. 126).

Após passar por todos os ciclos econômicos e serem desalojados, como é a comunidade para a qual foram deslocados os moradores de Mutum-Paraná? A vila foi chamada de Nova Mutum e o material cartográfico produzido por pesquisadores da Universidade do Estado do Amazonas e da Universidade Federal de Rondônia, nos dá uma pequena ideia do processo, ou seja, o que se vê é uma comunidade ribeirinha que foi deslocada do seu contexto, tornando-se totalmente urbanizada:

O núcleo urbano de Nova Mutum foi apresentado pelo Consórcio Energia Sustentável do Brasil em 2008 como uma proposta de remanejamento-modelo para aqueles que não optaram por receber indenização do consórcio ou carta de crédito. No entanto, os remanejados dividem o espaço com os funcionários de médio e alto escalão da empresa e com um distrito industrial que nunca chegou a se efetivar. Nova Mutum oferece serviços

sociais básicos como ensino fundamental, posto policial, posto de saúde, mas muito aquém da demanda por tais serviços. As casas da Nova Mutum para os reassentados foram feitas seguindo o modelo pré-fabricado com placas de concreto e forro de PVC, sem que tenha havido qualquer busca de equivalência com os usos e formas de viver da comunidade de Mutum-Paraná. O “modelo” de reassentamento inviabilizou as condições de reprodução material e simbólica da vida ribeirinha agroextrativista, assim como o comércio local. Dessa forma, ocorreu uma grande evasão e abandono de famílias ali reassentadas (ARAÚJO *et al*, 2014, p. 3).

FIGURA 11 – UHE de Jirau



Imagem aérea do UHE de Jirau. Tal vista, dentre outras coisas, esconde a morte das árvores que ficaram submersas e que geraram muito gás metano em sua decomposição. Foto: divulgação da empresa. Disponível em: <https://www.jirauenergia.com.br/conheca-a-uhe/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

Shirleyton Nascimento, que pesquisou justamente o direito público, que se sobrepõe ao particular, bem como a subjetividade e o sofrimento na comunidade, constatou, ainda antes da remoção, um expressivo “[...] sentimento de tristeza das pessoas pesquisadas” (2017, p. 140). Para ilustrar, apresenta alguns relatos, como o de um senhor identificado como Natanael, que se queixava de não haver democracia no processo: “Agora eu digo, democracia se dissessem: achem um lugar do jeito do seu aqui, nós compramos e você vai para lá. Mas infelizmente não é assim, vamos ter que sair, sem querer” (*Apud* NASCIMENTO, 2017, p. 143). Mais à frente complementa o autor:

De um lado está o Projeto Energia Sustentável do Brasil, responsável pela execução da obra, revestido do poderio econômico e tutelado pela prevalência do Direito Público sobre o particular e, do outro, uma comunidade de moradores indefesa que não tem outra opção senão a de aceitar as condições impostas pelo projeto (NASCIMENTO, 2017, p. 148).

Assim, podemos constatar que o processo do último ciclo econômico também trouxe muitos sofrimentos, seja às comunidades impactadas diretamente, seja pela intervenção ambiental na bacia do rio Madeira, ou ainda pelo próprio processo exploratório de trabalhadoras e trabalhadores na construção das usinas, em que a greve de Jirau de 2011 é um exemplo da tentativa de enfrentamento deste último problema, mas que, devido a opressão e a repressão sofrida, explodiu violentamente. Quando a citada greve terminou o saldo foi o seguinte:

Terminou então a maior revolta operária no Brasil do século XXI. Havia 45 ônibus e quinze carros incendiados. Cem alojamentos incinerados ou depredados. Salas de cinema, de jogos e de televisão inutilizadas. Escritórios, posto de saúde, agência bancária, lanchonete, *lan house* e refeitório parcialmente destruídos⁶⁶.

O filme *Jaci – sete pecados de uma obra amazônica* de Caio Cavechini e Carlos Juliano Barros (2015), aborda também os impactos dessas obras gigantescas nas comunidades locais, sobretudo no que tange à violência de vários tipos, mas o filme lança um olhar especial sobre a questão sexual. O distrito de Jaci-Paraná, pertencente a Porto Velho, mas distante 90 km de seu núcleo urbano, antes da chegada da obra da usina de Jirau, tinha 3.000 mil habitantes e, do dia para a noite, recebeu pouco mais de 20 mil trabalhadores, em sua esmagadora maioria, homens, impactando a vida das famílias que ali viviam, sobretudo em relação à prostituição e a violências sexuais de todo tipo. O filme também aborda a exploração da mão de obra, de pessoas vindas de diversas partes do Brasil, com o sonho de ganhar muito dinheiro e de voltarem

66 FUJITA, Fábio. *Fogo na usina do desenvolvimento acelerado*. Piauí, São Paulo, Edição 56, s.p., maio 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/fogo-na-usina-do-desenvolvimento-acelerado/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

aos seus locais de origem. A greve de 2011 também é abordada no filme⁶⁷. Quanto aos demais impactos gerados por estes projetos de desenvolvimento, outros estudos ainda vêm sendo realizados.

2.7 Um estado medrado pelo positivismo?

Incorporado à filosofia do século XVIII e “[...] se convertendo em um credo” (DUPAS, 2006, p. 13), o progresso tornou-se hegemônico, tornou-se a verdade. Entretanto, se o dito progresso no modo de produção capitalista tem, aparentemente, como objetivo desfazer os mitos, na região amazônica seu ideário e a revisitação de outros mitos mais antigos conviveram.

É preciso, pois, investigar como o *progresso* obtido pela evolução do conhecimento, entendido no sentido de um desenvolvimento significativo na *qualidade* de nossa civilização, acaba sendo aceito por amplos segmentos da sociedade como uma verdade (Adorno & Horkheimer, 1985). No conceito mais amplo de progresso, o esclarecimento livraria os homens do medo e os faria senhores; dissolveria os mitos e afirmaria a superioridade humana pelo saber e não pela imaginação (DUPAS, 2006, p. 96).

A busca por tal “evolução do conhecimento”, pelo “iluminismo racional”, se contrapõe, evidentemente às culturas ditas primitivas ou arcaicas dos povos indígenas, mas também às ribeirinhas e das demais comunidades extrativistas. Assim, se o sábio antigo, que também aceitava a sombra do conhecimento, no processo histórico, foi trocado pelo especialista, vemos que

A razão e a religião declararam guerra à magia. A natureza deveria ser dominada pelo trabalho. A obra de arte teria de mostrar a sua utilidade, já que arte tem coisas em comum com a magia; a arte reclama dignidade absoluta (DUPAS, 2006, p. 99).

Assim, a razão se tornou instrumental, totalizante, a tudo englobando. Na oposição entre natureza e cultura – muito embora como humanidade carregamos os dois –, a tecnologia foi se transformando em “potencial

67 *JACI* – Sete pecados de uma obra amazônica. Direção: Caio Cavechini, Carlos Juliano Barros. Distribuidora: Globoplay, 2015. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/jaci-sete-pecados-de-uma-obra-amazonica/t/t8RTKJtK1R/> Acesso em: 02 jun. 2022.

agressivo”, uma “[...] força destruidora do planeta e de seu meio ambiente (DUPAS, 2006, p. 104). E desse modo, e tomando outro pensador para nossa reflexão, o anjo da história foi deixando para trás um rastro de destruição.

O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhes lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o irresistivelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. *Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval* (BENJAMIN, 2012, p. 14. Grifo nosso).

Toda a modernidade tem sido esta repetição do ideário de progresso, e na grande maioria das vezes como destruição: “[...] a modernidade teria se iniciado com a revolução industrial e as inovações tecnológicas que, no mais das vezes, são profundamente identificadas com a ideia de *progresso*” (DUPAS, 2006, p. 113). Assim, todo salto de progresso é um apagamento do anterior, do que veio antes, do passado. Por isso mesmo, quando vieram as rodovias no estado de Rondônia, os trilhos, a ferrovia deveria ser destruída, esquecida – ainda que, na condição de mito fundador, seja constantemente revisitada, mas como semióforo, na sua permanência mítica, como passado que não passa. Dupas (2006) vê o progresso também como europeização, ocidentalização do mundo e nesse sentido, as culturas indígenas também são vistas como atraso, logo, um entrave ao dito progresso. Ainda que até o século XVI o Oriente fosse muito mais desenvolvido e cumprisse um papel importante no comércio mundial, não obstante,

[...] grande parte do olhar moderno foi aprisionado pelo ponto de fuga eurocêntrico, distorcendo a história mundial e manipulando a exatidão das forças e eventos que teriam permitido, finalmente, a incontestada hegemonia europeia a partir do século XIX (DUPAS, 2006, p. 120).

O autor alerta ainda:

Nietzsche era solidário aos que haviam caído sob as rodas das carruagens majestosas denominadas *Civilização, Progresso* e

Modernidade; e sentia desprezo pelos historiadores que praticam “a admiração nua do sucesso”. Para ele, o historiador virtuoso seria “aquele que se opõe à tirania do real, nada contra as ondas da história e sabe lutar contra elas”. Em suma, *escovar a história a contrapelo* significa não aderir ao cortejo triunfal que continua a marcha sobre aqueles que jazem por terra. A tradição dos oprimidos teria que dar conta de liquidar a versão oficial da história. A ideia de Benjamin era “organizar o pessimismo” opondo-se tanto ao fatalismo melancólico quanto fatalismo otimista da esquerda oficial – social-democrata ou comunista –, certa da vitória inexorável das “forças progressistas” (DUPAS, 2006, p. 122-3. Grifo do autor).

É nesse sentido também que, para Benjamin (2012), todo avanço do progresso, da dita civilização, pode ser visto como produção da barbárie. Em suas palavras – presente na epígrafe que abre este capítulo, mas que vale repetir – “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 13). Enfim, o ciclo do progresso como o conhecemos precisa ser barrado, afinal seu triunfalismo nos levou a muitas barbáries, dentre as quais a bomba atômica. Ademais, como se observou, os ciclos exploratórios na Amazônia e, em específico, em Rondônia, que podem ser resumidos nas palavras de Alberto Acosta (2016), extrativismo e neoextrativismo, têm condenado à pobreza grande parcela da população. É o que o autor chama de “[...] paradoxo da abundância ou maldição dos recursos naturais” (ACOSTA, 2016, p. 48), nos quais os destroços ambientais são vistos “[...] como custos inevitáveis para se alcançar o desenvolvimento” (ACOSTA, 2016, p. 49). As consequências são, além da devastação, geração de diversos conflitos humanos pela disputa de terras, bem como conflitos socioambientais. Ademais, as demandas internas e externas por matérias primas, criam uma euforia local, provocando “[...] uma expansão consumista que pode durar enquanto dura a bonança”, criando mais problemas sobre a natureza e, se confundindo o consumo “[...] com aumento da qualidade de vida” (ACOSTA, 2016, p. 57).

Desse modo, podemos afirmar que o positivismo, por meio do ideário do progresso, engendrou toda uma cultura local, que vem se arrastando em problemas desde o final do século XIX. Não esqueçamos que para Comte:

O positivismo se compõe essencialmente duma filosofia e duma política, necessariamente inseparáveis, uma constituindo a base, a outra a meta dum mesmo sistema universal, onde

inteligência e sociabilidade se encontram intimamente combinados.

[...]

Uma sistematização real de todos os pensamentos humanos constitui pois nossa primeira necessidade social, igualmente quanto à ordem e ao progresso. A realização gradual desta ampla elaboração filosófica fará espontaneamente surgir, em todo o Ocidente, uma nova autoridade moral [...], que fornecerá para toda parte, para a vida pública como para a vida privada, princípios fixos de julgamento e de conduta (COMTE, 1978, p. 97).

Assim, se não podemos atribuir os males gerados diretamente à Augusto Comte, mas sim ao uso de sua doutrina, cabe lembrar que o positivismo tinha como missão “[...] generalizar a ciência real e sistematizar a arte social” (1978, p. 98), influenciando, assim, todos os campos do saber e da vida social. No entanto, na sua aplicabilidade em solo brasileiro, como já citado, não foi levado em conta o fundamento do amor universal, “[...] a preponderância do coração sobre o espírito”, sobretudo na vida pública, afinal, para o filósofo “A independência mútua dos diversos seres que é preciso então ligar mostra claramente que a primeira condição de seu concurso habitual consiste em sua própria disposição ao amor universal” (1978, p. 104).

Eis o contexto material e histórico, que, evidentemente, gera todo um ambiente cultural e no qual se inserem os fazedores e as fazedoras de teatro, muitos/as vindos/as de fora e se inserindo nos chamados terceiro e quarto ciclo econômicos de Rondônia. É a partir de tal contexto que produzem sua arte em diálogo com o que trazem e com o que são, e que estudaremos nos próximos capítulos. Se partirmos do pressuposto de que a arte não é um privilégio natural, mas um elemento que precisa ser cultivado – donde a própria raiz do termo cultura, cultivar –, podemos perceber que o teatro em Rondônia deveria cumprir ou teria certo papel civilizatório a cumprir – embora o termo também tenha servido para justificar muitas barbáries por parte dos europeus no restante do mundo. Sem entrar na discussão entre civilização e cultura (*civilisation* e *kultur*), debatida por Norbert Elias em seu *O processo civilizador* (2011), fiquemos aqui com o básico de sua concepção, a saber:

[...] a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. [...] Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedade mais antigas ou a

sociedades contemporâneas ‘mais primitivas’. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo e muito mais (ELIAS, 2011, p. 23).

Portanto, todo o ideário que se coaduna com a visão de progresso estaria colocado para os artistas, posto não serem sujeitos apartados da sociedade em que vivem. Assim, consciente ou inconscientemente, o teatro praticado em Porto Velho no período abordado, por ter aspecto “civilizatório”, cumpriria (ou deveria) também certo papel pedagógico frente ao estado de “barbárie” encontrado, sobretudo nos últimos dois ciclos econômicos em Rondônia – sem, evidentemente, responsabilizar apenas os teatreiros por tal tarefa. Cumpririam enquanto busca. Por isso, não focaremos no “teatro” dos povos indígenas, pois entendemos que demandaria outra pesquisa – que merece e deve ser realizada, muito embora, não exista, até onde investigamos, tal termo nas suas culturas⁶⁸.

Assim, em diálogo e com certa crítica ao que está posto historicamente, o teatro poderia cumprir a educação estética apregoada por Schiller, que nas palavras de Pedro Süsskind, ao analisar o pensamento do autor alemão em relação à modernidade, afirma que “[...] a *educação estética* se apresenta como um remédio, um modo de curar a cultura dos males decorrentes das tendências perigosas de perversão e selvageria” (2011, p. 15). O pensamento schilleriano, retirado do romantismo e transposto a outro tempo histórico e lugar, pode parecer estranho. No entanto, penso que se refletiram nos artistas rondonienses os descaminhos do “progresso” e/ou desenvolvimento econômico da região – mesmo que estes nunca tenham se cumprido de fato, pelo menos não como foi anunciado, assim também como a tentativa civilizatória também não –, uma

68 Cabe relatar a pesquisa desenvolvida pelo professor e pesquisador José Maria Lopes Júnior, decano do Curso Licenciatura em Teatro da Unir, chamada de Mito-drama, isto é, práticas teatrais a partir dos mitos indígenas e que surgiu dentro do Curso de Formação de Professores Indígenas do Projeto Açai II, Formação Intercultural, que foi realizado de 2009 a 2014 com 157 indígenas de 34 etnias diferentes de Rondônia, ao todo foram 5 turmas. A proposta do Mito-drama buscou desenvolver uma metodologia de ensino-aprendizagem a partir dos mitos, procurando a teatralidade em cada mito ou narrativa apresentada pelos próprios indígenas, tendo como ponto de partida a vivência do artista/professor/pesquisador no diálogo intercultural e nas práticas dos discentes indígenas envolvidos na experiência. Cf. LOPES JÚNIOR, José Maria. *Mito-drama: processos de ensino e aprendizagem de teatro com indígenas de Rondônia*. 262 f. 2015. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

busca de união do que havia sido cindido, o rompimento entre o mundo cultural e o natural,

[...] o que se busca é a possibilidade de restabelecer a ligação entre os dois mundos separados [...]. Contextualizada em sua dinâmica histórica, a duplicidade do ser humano implica a distância entre natureza e cultura, e a arte precisa assumir seu papel de, por meio de uma tarefa infinita, buscar o ideal para além dessa cisão (SÜSSEKIND, 2011, p. 13).

Há, do nosso ponto de vista, algum exagero quanto à responsabilidade ao mundo das artes, por parte de Süsskind (2011), afinal, seria possível criar esse “ideal” além da cisão? Ricardo Barbosa no capítulo “A educação do homem e a educação estética do homem” (2011), discutindo uma aproximação entre o pensamento estético de Schiller e o de Herbert Marcuse, complementa tal perspectiva, ao afirmar que o primeiro iniciou a crítica da modernidade e o segundo, retoma a perspectiva crítica, por meio da estética:

[...] Marcuse insiste no primado do estético diante da necessidade da formação das condições subjetivas para a revolução. Para Schiller, a educação estética deveria fomentar uma revolução total da “maneira de sentir”, tornando-se assim no esteio da “maior de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política”. Este motivo é radicalizado nas reflexões de Marcuse sobre a emergência de uma “nova subjetividade”, para a qual a “dimensão estética” assume uma posição soberana, explicitamente político-revolucionária (BARBOSA, 2011, p. 28-9).

Não é possível afirmar que havia plena consciência ou unidade nessa busca entre os fazedores de teatro, mas sim, é certo dizer, que havia certo *zeitgeist* (espírito do tempo⁶⁹) de uma geração que buscava respirar maior

69 Christiane Wagner, ao discutir os processos da moda, afirma que “Uma moda é uma maneira de ser ou de fazer algo ser adotado e valorizado pela maioria de forma efêmera. A moda, portanto, é um fenômeno que está estritamente relacionado com as aparências. Nas artes, por exemplo, em certo momento, um grupo de artistas trabalha certo gênero ou estilo, aborda um sujeito em voga que é valorizado pelo público ou simplesmente porque se faz de tal maneira imitando alguma celebridade ou artista conceituado”. E mais a frente, “A moda é um reflexo do tempo em que é criada, vestida e usada. Corresponde a tudo o que é moderno, ou seja, ao espírito do tempo ou do *Zeitgeist*” (2014, p. 22). Já o verbete na Wikipedia, lemos o seguinte: “*Zeitgeist* - pronúncia: [Dzáít-Gáíst]) é um termo alemão cuja tradução significa *espírito da época* ou *sinal dos tempos*, mas, em uma tradução mais apurada: *espírito do tempo*. O *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual, sociológico e cultural de uma pequena região até a abrangência do mundo todo em uma certa época da história, ou as características genéricas de um determinado período de tempo”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist>. Acesso em: 02 jun. 2022.

liberdade, afinal vivia-se os estertores da ditadura civil-militar e depois, com a chegada do neoliberalismo, o conjunto de artistas viu-se jogado a certa competitividade individualista, ainda que em uma prática absolutamente coletiva, como é o teatro. Assim, nos anos 1980, entre os artistas teatrais, havia ou se buscava, no mínimo, certa conscientização do modo de ser amazônico, que se chocava com todo o “progresso desenvolvimentista” da época, ainda que grande parte daqueles e daquelas artistas não fossem amazônidas, mesmo assim, percebiam a poética do imaginário amazônico. Logo, é preciso respeitar que havia certos limites de consciência, havia uma “consciência possível” (GOLDMANN, 1972). Os artistas, pensemos, percebiam-se ou intuía a si mesmos inseridos nessa nova vida, posto serem, em sua maioria, sobretudo nas primeiras décadas aqui abordadas, migrantes. Começavam, desse modo, a mergulhar ou beber desse rico manancial do imaginário amazônico.

Na vida amazônica a mitologia reaparece como a linguagem própria da fábula que flui como produto de uma faculdade natural, levado pelos sentidos, pela imaginação e pela descoberta das coisas. Nesse procedimento de uma verdadeira metafísica poética o impossível torna-se possível, o incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta em natural. Quer dizer, um estado poético que evolva do devaneio de livre expansão do imaginário. [...] Uma poética operada pelo sentido imaginal que confere à cultura uma leveza que se vai tornando cada vez mais insustentável, atingida pelas alterações que vem mudando a sociedade e a natureza amazônica, principalmente a partir da década de [19]70. Com a força de ininterrupta correnteza no leito do grande rio das relações sociais, que o homem da Amazônia foi construindo uma profunda forma de compreensão da vida que permitiu (até recentemente) uma peculiar unidade, um equilíbrio da vida e da cultura, ao longo dos 5 milhões de Km² que integram a região. Uma vida que historicamente desdobrou-se em várias épocas: “Assim, há a idade da droga do sertão, do descimento do índio, da borracha, do plantar pra comer, do plantar pra vender, da grilagem, da luta pela terra, da expansão agropecuária, da violência do capital” (LOUREIRO, 2003, p. 103).

Dessa maneira, talvez, os artistas de teatro tenham percebido estes mundos em contradição, o que era a destruição, percebiam ou intuía o que estava em curso – parte da produção analisada nos próximos capítulos revela e desvela tais aspectos –, afinal eles próprios, como migrantes, estavam inseridos

em tal processo histórico.

Desde o fim da década de [19]60, tem-se assistido na Amazônia a uma progressiva quebra da “bela harmonia” das relações dos homens entre si e com a natureza [...]. No entanto, apesar da rapidez e da radicalidade dessa mudança, muitas regiões da Amazônia, como por exemplo, o Marajó, o Médio Amazonas, o Baixo Tocantins, no caso do Pará, a maior parcela do Amapá, de Roraima e do Acre, vivem ainda no campo cultural representativo da predominância dessa prática do devaneio. *O Estado de Rondônia, entretanto, já estaria quase todo comprometido, diante da incidência do processo de devastação das matas pelas madeiras e da intensa migração de pessoas vindas do Sul do Brasil.* Os primeiros mantem-se, ainda, como exemplos de uma cultura marcada pela dominante de um imaginário poético, estetizador (LOUREIRO, 2000, p. 105-6. Grifo nosso).

Assim, e comparado a outros estados da região, pelo fato de estarem em Rondônia, no lugar onde o processo de mudança foi e é mais radical, sobretudo a partir dos anos 1970, isto é, onde a inserção ao capitalismo selvagem deu-se com maior força, é provável que isso tenha levado a certa intuição por parte dos artistas, não necessariamente ao enfrentamento, mas ao entendimento do processo destrutivo em curso. Ainda que não seja possível simplesmente dizer que o mundo material cria o mundo simbólico de forma mecânica, e não é o caso, mas sim que gera certa contradição, isto é, que carrega seu contrário, neste caso, os artistas (ou parte deles) seriam fruto e ao mesmo tempo consciência do progresso destrutivo. Lembremos, a contradição é característica fundante da dialética. Desse modo, tal percepção por parte dos artistas, é provável que se expressa, por exemplo, na mudança do nome do coletivo de Grupo Del Silencio para Grupo Cipó de Ângela Cavalcante e Alejandro Bedotti, ao mesmo tempo em que realizavam laboratórios, como afirmou Ângela Cavalcante em entrevista (2017), no “outro lado do rio”, logo, fora da cidade, e que buscavam levar à cena os sons da natureza ali encontrados. Ou quando Ricardo Moreira, também em entrevista (2021), afirma que era uma época de mudanças, isto é, estava-se saindo de uma ditadura civil-militar, um novo estado estava nascendo, Rondônia, e estas percepções faziam com que quisessem mudanças no âmbito cultural, dentre as quais fazer com que o teatro chegasse a mais pessoas e dialogasse com sua realidade e de modo crítico, talvez, por isso mesmo, foi o momento de

organização coletiva, sobretudo da Federação de Teatro Amador de Rondônia (Fetear). Ou ainda, quando Bedotti, em texto curto publicado em 1986, convoca os intelectuais para debaterem o teatro junto com os artistas, talvez houvesse certa percepção também de uma tarefa coletiva em relação à cultura do estado. Enfim, havia, no mínimo, uma busca por se integrar à região, compreender seus saberes e sabores, como havia feito as gerações dos ciclos econômicos/exploratórios anteriores, nos quais a natureza demonstrou ter sido mais forte e a relação tornou-se mais harmoniosa com homens e mulheres – nem por isso menos violenta. Havia e há, por parte dos artistas abordados nos próximos capítulos, uma busca pelos encantamentos e pelos devaneios amazônicos de que trata Paes Loureiro (2000).

3 O TEATRO EM PORTO VELHO DE 1978 A 2018: QUATRO DÉCADAS DE BUSCA POR CERTA PROFISSIONALIZAÇÃO DA CENA TEATRAL, AJUNTAMENTOS E DISPERSÕES

Por mais diversos que fossem os assuntos de uma conversa, reduzia-se sempre ao mesmo: a vida na cidade era abafada, enfadonha, a sociedade ali não possuía interesses superiores e levava uma vida apagada, sem sentido, diversificando-a com a coação sobre os mais fracos, uma devassidão rude e a hipocrisia; os calhordas estavam vestidos e alimentados, enquanto as pessoas honestas alimentavam-se de migalhas; eram necessários escolas, um jornal local com orientação honesta; um teatro, leituras públicas, uma união das forças intelectuais; era preciso que a sociedade tomasse conhecimento de si mesma e ficasse horrorizada.

Anton Tchekhov (*Enfermaria nº 6*).

PEDRO: É isso mesmo, e eu digo
Que a única forma de encontrar tranquilidade
É dizer não a esses abusos,
Abusos de autoridade.
Que a vida é de todos,
Como o ar que respiramos,
A água que nos deleita
Com seu frescor tão sadio,
O pão que nos alimenta,
A manta onde o corpo deita,
O trabalho é de todos,
O direito da colheita.
Não creio que na vida
Alguém goste de passar mal,
Por isso meus companheiros,
Temos todos que lutar
Juntos e não separados,
Que a forma mais bela e simples
É lutarmos lado a lado.

Alejandro Bedotti (*Pedros e Pedros na conquista do Eldorado*).

Em um texto já clássico, *Base e superestrutura na teoria da cultura marxista* Raymond Williams afirma que “Qualquer abordagem moderna para uma teoria marxista da cultura deve iniciar-se considerando a proposição de uma base determinante e de uma superestrutura determinada” (2011, p. 43), em razão de o ser social determinar a consciência e não o contrário, como querem e insistem pelos mais variados estratagemas os ditos idealistas. Entretanto, cabe ressaltar que tal relação não é passiva, ao modo de um espelho que apenas

reflete. Para explicitar a tese que defende, Williams se debruça sobre o termo *determinar*, justamente porque este, de modo contundente, advir do uso decorrente de tradições idealistas, sobretudo com bases teológicas. Marx já havia negado tal proposição, como bem lembra o filósofo inglês, recolocando a “incumbência” por tal tarefa, sobretudo, nas atividades humanas. Williams não deixa escapar que um olhar sobre a história do termo é importante e lembra

[...] que há, no uso comum [...], muitos significados e implicações para a palavra “determinar”. Há, por outro lado, a partir de sua herança teológica, a noção de uma causa externa que prediz ou prefigura por completo e que de fato controla totalmente uma atividade ulterior. Mas há também, a partir da experiência da prática social, a noção de determinação como a de fixar limites e exercer pressões (2011, p. 44).

Pressões exteriores, bem como as práticas das/os sujeitas/os históricos, tendem a determinar, possivelmente, suas bases culturais e ideológicas, sua superestrutura. Em outra obra, *Palavras-chave*, acerca do vocábulo determinar, Williams informa que o prefixo *de*, derivado do latim, apesar de complicado em seus primeiros usos, foi sempre “[...] no sentido de ‘fixar limites’” (2007, p. 136). Mas em sua evolução, a palavra determinar, tão cara para entendermos a superestrutura, foi ganhando outros sentidos, “[...] na qual **determinar**, **determinação** dizem respeito não a limites ou fins, nem a qualquer causa externa, mas especificamente a atos de vontade, como ‘estou **determinado** a fazer isso acontecer’” (2007, p. 140. Grifo do autor). Enfim, lembrando a máxima marxista, segundo a qual os homens e mulheres fazem a história não como querem, mas de acordo com as condições postas, isto é, a superestrutura é determinada pela base, mas também pelas ações humanas que influem diretamente na realidade. Por isso mesmo, a outra palavra importante aqui é *base* que, para Williams, deve ser encarada como processo e não como algo fixo – embora, como ele próprio lembra, alguns/algumas marxistas tenham caído no erro da determinação econômica, colocando a superestrutura apenas como mero reflexo do econômico. Para Raymond Williams,

Temos de reavaliar a “superestrutura” em direção a uma gama de práticas culturais relacionadas, afastando-a de um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente. E, fundamentalmente, temos de reavaliar “a base”, afastando-a da noção de uma abstração econômica e tecnológica fixa e

aproximando-a das atividades específicas de homens [e mulheres] em relações sociais e econômicas reais, atividades que contêm contradições e variações fundamentais e, portanto, encontram-se sempre num estado de processo dinâmico (2011, p. 47).

Nesse sentido, e ao trazer a questão para outro contexto, entendemos que parte dos sujeitos históricos envolvidos com a linguagem teatral em Porto Velho, especificamente, na década de 1980, estavam sintonizados com certo ideário histórico de mudança que havia em todo o país. Afinal, vivia-se os estertores da ditadura civil-militar, como reiterou o ator e diretor Ricardo Moreira (2021), em entrevista para esta pesquisa. Para Moreira, de modo assemelhado àquele das pessoas progressistas, havia um sonho de mudança real no país. Não há dúvida também que, aquela geração, em sua grande maioria migrante, foi fundamental para fixar a linguagem teatral no estado, e sobretudo em Porto Velho, o trânsito com as esperanças que chegavam. Porém, como o “mar da história é agitado”, de acordo com Vladimir Maiakovski em seu poema *E então, que quereis?*, as condições concretas não foram favoráveis para um maior avanço.

De qualquer modo, o teatro praticado na década de 1980, parece, ter tido alguma coesão com as mudanças que ocorriam ou que se buscavam no Brasil daquele momento – saída de um ditadura e construção de um processo democrático –, bem como em relação às mudanças locais, mudança de Território para Unidade Federativa, na qual exigia certa organização dos artistas para se fazerem presente na estrutura do recente estado. Anos 1980, época do surgimento do chamado novo trabalhismo, os/as artistas estavam em contato com as pautas organizativas puxadas pela Confederação de Teatro Amador (Confenata), balizas para a prática e organização em Rondônia. Mas nas décadas seguintes, a determinação da base na superestrutura também persiste. É possível perceber, por exemplo no caso de Rondônia, que os anos 1990 – chegada do neoliberalismo ao Brasil – trouxe novos desafios e certa desarticulação dos/as artistas, sobretudo entre a capital e o interior; além do desmonte da Confenata em âmbito nacional, parte do teatro portovelhense refugiou-se nas escolas, e criou, dentre outros, o Festival Estudantil Municipal de Teatro (Femut), buscando respirar e se reinventar em uma realidade na qual

não foram capazes de forçar, por exemplo, a construção de políticas públicas efetivas. Na virada do milênio, com a chegada ao poder do democratismo-popular⁷⁰, houve novo impulso nas práticas teatrais, chegou a primeira formação universitária ao estado, grupos locais puderam circular pelo Brasil e novos festivais foram criados, como Amazônia Encena na Rua, realizado pelo grupo O Imaginário e o Festival Palco Giratório, produzido pelo Sesc Rondônia⁷¹.

Entretanto, cabe alertar, desde já, que este capítulo será bastante fragmentário e lacunar, isso devido à ausência de documentos, à despreocupação dos poderes locais com a memória histórico-estético-social, as tentativas de opacização das fontes que permitiriam descortinar outras motivações não afeitas às práticas hegemônicas, fez com que nem sempre fosse possível ir mais fundo em algumas informações. De qualquer modo, o sobrevoo pela história de alguns momentos da produção teatral porto-velhense revela que nas últimas quatro décadas (1978-2018) foi bastante profícua, ainda que intermitente em certos anos. Nosso objetivo é realizar uma aproximação da história teatral, um capítulo quase informativo, deixando para aprofundarmos certas práticas e poéticas no capítulo seguinte.

70 *Grosso modo* surge a partir do processo histórico do chamado novo trabalhismo, surgido do enfrentamento à ditadura civil-militar (1964-1985) e em diálogo com a histórica oposição entre capital e trabalho, do qual se destaca a hegemonia do Partido dos Trabalhadores (PT). O projeto refaz e/ou avança (para alguns recua) o projeto anterior, denominado de Nacional-Popular, que tinha a hegemonia do Partido Comunista do Brasil (hoje Partido Comunista Brasileiro-PCB) e que havia sido interrompido na citada ditadura. Como afirma Dienfenthaeler “No primeiro marco do movimento dos trabalhadores do país, tivemos os anarquistas como direção do processo, tendo refluído significativamente após a greve de 1917. O que simboliza a transição do primeiro para o segundo período é a fundação do PCB, que impulsionou a chamada Estratégia Democrática e Nacional, tendo sua derrocada com o golpe empresarial-militar de 1964. Da luta pela redemocratização e das grandes greves do ABC paulista entre o final da década de [19]70 e início dos anos [19]80 nasceu o PDP [Projeto Democrático Popular] (2018, p. 82). Então a chegada ao poder do PT em 2003, com amplas alianças, representou o momento de auge, quando governaram até 2016, momento que adveio o golpe na presidenta Dilma Rousseff. O projeto Democrático Popular ainda, pode-se dizer, está em jogo, no entanto, vários debates e produções teóricas vêm analisando tal processo. Para uma análise com viés crítico Cf. IASI, Mauro; FIGUEIREDO, Isabel Mansur; NEVES, Victor (Orgs.). *A estratégia democrático-popular: um inventário crítico*. Marília/SP: Lutas Anticapital, 2019.

71 O Serviço Social do Comércio (Sesc), em Rondônia, como as demais unidades Brasil a fora, é uma instituição de direito privado e visa atender, sobretudo comerciários nas áreas de assistência social, cultura, educação, lazer e saúde. Como informa seu sítio eletrônico, “Em Rondônia, o SESC foi instalado em 04 de julho de 1976 na Avenida Carlos Gomes com a Avenida Presidente Dutra como delegacia executiva. Hoje, sua sede administrativa fica na Avenida Presidente Dutra, no bairro das Pedrinhas, em Porto Velho. E possuem unidades físicas nos municípios de Ariquemes, Ji-Paraná, Presidente Médici, Vilhena e Nova Mamoré sempre atuando nas áreas de Saúde, Cultura e Lazer buscando sempre a função educativa na valorização da classe comerciária e o favorecimento de oportunidade de assistência à família”. Disponível em: http://site.ro.senac.br/?page_id=276. Acesso em: 10 ago. 2022.

Assim, faremos neste capítulo um mergulho nas ações e processos coletivos, na organização dos/das artistas, visando juntar toda a gente, já que o momento histórico permitia certa organização, bem como modos para iniciar novos artistas e público na arte teatral. De tal processo, nascem a Federação de Teatro Amador de Rondônia (Fetear⁷²), os encontros e os festivais de teatro no estado. O Brasil, por suas dimensões continentais, tem múltiplas realidades em relação a qualquer campo do saber, no caso do teatro, não podia ser diferente. Por isso desconhecemos “o teatro brasileiro”, via de regra visto apenas como aquele praticado no eixo Sul-Sudeste e, mesmo assim, apenas uma parte dele. Assim, aos olhares míopes, é como se houvesse teatro apenas nos grandes centros e, mesmo assim, sabemos quem o faz, e a serviço de quem, desse modo nos vendem “[...] uma única pedra” no intuito de fazer-nos ver a casa toda (BERTHOLD, 2001). Esperamos apresentar mais um tijolo à casa chamada teatro brasileiro, sem, evidentemente, procurar esgotar o assunto. Ao contrário, nossa tentativa é a de abrir uma picada para que outros/as pesquisadores/as venham a alargar o caminho da história do teatro rondoniense; é uma aproximação ao nosso objeto, antes de tratarmos diretamente dos/das fazedores/as e suas produções.

O levantamento histórico de parte de nosso teatro, o brasileiro, é recente e parcial, segundo a apreensão de João Roberto Faria (2012), e, em seu olhar também determinado, bastante atrasado em relação, por exemplo, à literatura, pois o primeiro livro a refletir o teatro em seu todo, espetáculo e dramaturgia, segundo o autor, data de 1926 e teria sido *História do teatro brasileiro* de Carlos Sussekind de Mendonça, o primeiro a ter “[...] uma concepção moderna de teatro” (FARIA, 2012, p. 16). Possivelmente, pela ótica de Faria, a consideração ocorre em razão de Mendonça estudar o texto e a cena. Muito embora Faria entenda que nos últimos quarenta anos, avançamos sobre o conhecimento do teatro brasileiro “[...] feito nas mais diversas regiões do país” (FARIA, 2012, p. 19). Quanto à escrita documental do teatro rondoniense ou porto-velhense, com

72 A sigla da Federação tanto em Kühner (1987), como em outros documentos a que tive acesso aparece de duas maneiras, Feter e Fetear, entretanto optamos pela segunda, posto ser o modo como está escrita em seu estatuto a que tivemos acesso. Como houve mudanças em tal documento, e foi a sua versão final a que tivemos acesso, pode ser que inicialmente a sigla escolhida tenha sido Feter, posto ser assim que aparece em algumas das matérias jornalísticas aqui apontadas.

mais de cem anos de existência (tendo em vista alguns vestígios) estamos a dever, e a iniciar tal processo. De qualquer modo, devido a Lei Federal 14.017/2020, Lei Aldir Blanc (LAB) e à realização de diversos projetos, houve publicações e o registro de algumas memórias pela *internet*. Nossa tentativa, que é coletiva, e que aqui busco apresentar de modo mais aprofundado, está a se fazer história documentada.

3.1 Notícias da década de 1980 e seus entrelaçamentos com o presente

O primeiro documento a tratarmos, é um recorte encontrado no Centro de Documentação Histórica do Museu da Memória Rondoniense (Mero), arquivado em pastas plásticas e cujas condições não são nada adequadas para uma longa duração. Como se trata de material recortado, nem sempre se preservou as informações completas para citação, como o veículo em que foi publicado, data e sobretudo paginação. O recorte em tela é de 17 de abril de 1981, informação escrita a caneta, sem indicação da fonte em que foi publicado. O título da pequena matéria, “SEC [Secretaria de Educação e Cultura] promove primeiro concurso de dramaturgia”, o concurso faria parte do II Festival de Cultura de Rondônia, logo, a partir da matéria, se depreende que uma edição anterior poderia ter ocorrido no ano anterior. Portanto, nas duas edições do citado Festival ainda se tratava do Território de Rondônia, em razão de o estado ter sido “criado” em dezembro daquele ano.

O concurso de dramaturgia convocava os autores, que podiam inscrever-se com até três textos inéditos cada. O importante, além do concurso, eram as relações em âmbito local e nacional que se pode apreender a partir do citado recorte e outros documentos, posto que o concurso seria realizado pelas secretarias municipais, encaminhando os/as selecionados/as para a secretaria do território e esta, por sua vez, encaminharia os melhores de cada município “[...] ao Serviço Nacional de Teatro – SNT – que faria a avaliação final, premiando os três melhores trabalhos. Os vencedores e respectivos prêmios serão divulgados no Festival de Cultura” (1981, n.p.). Não há informação sobre o prêmio, se se tratava de recurso financeiro ou outra qualidade de premiação. No entanto, a relação com o SNT demonstra que havia algum diálogo (ou tentativas de) com os/as fazedores/as locais e de outras localidades, ou, pelo menos entre

as instâncias de poderes públicos, dos quais, é certo, os artistas não ignoravam – o que, em certa medida, explica a luta e a necessidade de organização da Feteat, bem como seu vínculo com a Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata). A Confenata, naquela ocasião, apesar de independente, tinha fortes laços com o SNT, órgão ligado ao Ministério da Educação e Cultura do governo federal. A julgar pela apresentação de Orlando Miranda de Carvalho – à época ligado ao SNT – no livro *Teatro universitário 1975*, a tentativa dos concursos dramatúrgicos, visando certa integração nacional, datava desde aquele ano, 1975, – bem como seus desdobramentos na Fenata e Confenata, que trataremos a seguir. Miranda afirma o seguinte:

Dando prosseguimento, em seus planos de ação cultural, a novas iniciativas na área de premiações, o Serviço Nacional de Teatro, do Departamento de Assuntos Culturais, instituiu, em 1975, o Concurso Universitário de Peças Teatrais. As premiações foram distribuídas entre as sete Coordenações Regionais de teatro amador: 1ª) Amazonas, Pará, Acre, Amapá, Rondônia, Roraima; 2ª) Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte; 3ª) Paraíba, Pernambuco, Sergipe, Alagoas, Bahia; 4ª) Minas Gerais, Espírito Santo, Estado do Rio de Janeiro; 5ª) São Paulo; 6ª) Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul; 7ª) Brasília, Goiás, Mato Grosso. Inscreveram-se ao todo 195 candidatos, assim distribuídos: 4 (1ª coordenação); 17 (2ª Coordenação); 22 (3ª Coordenação); 66 (4ª Coordenação); 46 (5ª Coordenação); 22 (6ª Coordenação); 18 (7ª Coordenação). Apesar da concentração na 4ª e 5ª coordenações, o número de concorrentes de outras regiões foi significativo (1978, p. 7. Grifo nosso).

Importante perceber que a divisão apresentada por Miranda para a realização do concurso segue a mesma divisão da Federação Nacional de Teatro Amador (Fenata). Pela 1ª Coordenação, isto é, pela região Norte, o ganhador foi João de Jesus Paes Loureiro com a peça *Ilha da Ira*, que tratava do ciclo da borracha, mas era também uma metáfora acerca do Brasil daquela época, já que algumas das personagens que naufragavam iam perdendo a memória. Há um coro que, afundado na miséria, pede pelo naufrágio dos navios para que consigam algum mantimento para sua sobrevivência, enquanto os que naufragam, iguais aos componentes do coro, isto é, o povo, vai perdendo sua memória; mas as personagens naufragadas são também atores e atrizes, que se perguntam sobre a função do teatro naquele momento da história. Ou seja,

se se pode ler essa travessia e naufrágio como os migrantes nordestinos sobretudo que chegavam ao Norte do país, também é possível perceber uma leitura de um Brasil que naufragava.

Não foi possível saber se houve um/a ganhador/a ou quem foi o ganhador ou ganhadora da premiação local da pequena chamada/notícia tratada no início deste tópico, entretanto, depois e graças a uma visita à cidade de Porto Velho, pudemos saber quem foi o primeiro dramaturgo local a receber um prêmio nacional, distinto daquele. No dia 30 de abril de 2022, no Espaço Cultural Tapiri, gerido pelo grupo O Imaginário, o coletivo apresentou seu novo trabalho, *Meu amigo inglês*, espetáculo apresentado após dois anos de pandemia. Na ocasião realizou-se uma conversa com o dramaturgo e diretor do espetáculo, Mário Zumba, que também atuou naquela produção. Zumba esteve em Porto Velho por alguns dias, justamente para realizar o projeto de montagem, que foi contemplado pela Lei Aldir Blanc. A noite da apresentação acabou se tornando um grande encontro dos artistas da cidade, que foram ao Tapiri acompanhar o novo espetáculo – um importante retorno do teatro à sua modalidade original, na forma presencial – e muitos aproveitaram para rever o amigo Mário Zumba, que residiu e fez teatro por estas plagas na década de 1980. Entre o público presente artistas como Ângela Cavalcante, Marlúcio Emídio e Eri Pinheiro, do grupo Quebracabeça⁷³; Suely Rodrigues do Raízes do Porto; Eliézer Wanderley da Silva, que trabalhou com Jango Rodrigues no Grupo Porantim; artistas da música como Dadá (Adaídes Batista), um dos criadores do coletivo Cabeça de Negro⁷⁴,

73 Os coletivos aqui mencionados serão melhor abordados no próximo capítulo.

74 O Movimento Cabeça de Negro era um coletivo musical, mas que dialogava com outras linguagens artísticas, como o teatro, conforme um de seus integrantes, Carlos Maracanã, em entrevista para esta pesquisa em 02/11/2020, por via remota. O coletivo foi criado em 1985, na concepção de Adaídes Batista, um de seus idealizadores, em defesa da cultura ribeirinha (beiradeira) e da cultura negra. Em entrevista a Renato Menghi, Dadá, como é conhecido no meio cultural, afirma o seguinte: “[...] iniciamos um movimento em defesa da cultura beiradeira e da cultura negra. Era um movimento que contemplava esses dois grupos. Depois da abertura política, avançaram no Brasil os movimentos de negros, passava-se a discutir a igualdade feminina, o espaço dos negros e dos índios na sociedade, organizavam-se também as associações de bairros, começavam a surgir as ONGs [organizações não governamentais], enfim, com esse cenário de fundo é que iniciamos o Movimento de Criação Cabeça de Negro. Quem sugeriu o nome foi o Neguinho Orlando, um compositor carioca muito bom, que morava aqui. Qual era o projeto do movimento? Defender a cultura ribeirinha e afro-brasileira através da arte e das iniciativas culturais. [...] Muitas pessoas contribuíram, mas eu e o Jesuah Johnson, mais conhecido como Bubu Johnson, fomos os cabeças, se posso chamar assim. Eu tinha vindo do movimento Alma Negra, de Manaus, e o Bubu estava recém-chegado de Campo Grande, formado em educação física. Ele havia participado lá de um grupo de consciência negra, chamado Grupo Tez [...], que era uma célula de um movimento muito grande, o MNU, Movimento Negro Unificado [...]. Era um movimento muito

Bado, Bira Loureço e Júlio Yriarte; artistas da dança como Andréa Melo; Selma Pavanelli, integrante do Teatro Ruante e professores de teatro da Universidade Federal de Rondônia, Alexandre Falcão e o autor desta pesquisa, entre tantos/as outros/as que ali estavam.

Após o espetáculo, uma pequena comemoração pelo retorno do teatro e do artista Zumba a Porto Velho. Mesmo com o clima de festa, realizou-se uma rápida conversa com o dramaturgo e diretor, pois ele, de acordo com as informações disponíveis e os relatos dos presentes e dele próprio, teria sido o primeiro dramaturgo premiado nacionalmente no estado de Rondônia nos idos de 1987, ao participar do 15º Concurso Nacional de Dramaturgia Prêmio Pedro Veiga, promovido pelo Ministério da Cultura, com o texto *Cuidado com o tamanduá bandeira*, um infantil que também recebeu o Prêmio Casa de Las Américas, de Cuba. Segundo Zumba, o texto acabou por remeter ao acidente ocorrido no mesmo ano em Goiânia com o césio-137, pois, em suas palavras, o tema do texto era/é a construção de uma usina atômica pelo tamanduá sobre um formigueiro. Naquele momento, vivia-se o término da ditadura civil-militar e discussão de uma nova Constituição e Zumba, que era da Aeronáutica, inclusive relatou que quando ganhou o prêmio em Cuba ficou um pouco preocupado, no entanto, afirmou que “[...] as Forças Armadas receberam a notícia com certo orgulho e nem perceberam que o texto, para a época, era subversivo” (2022). Hoje, na reserva, o autor afirma que sempre levou em paralelo a dupla carreira nas Forças Armadas e no teatro. Zumba continuou e continua escrevendo, inclusive, por conta disso, ele que havia chegado a Porto Velho em 1985, fica até 1992, quando foi para o Rio de Janeiro para estudar teatro na Unirio. Na capital rondoniense começou fazendo teatro no Sesc, levado por um amigo. Como afirmou: “O teatro chama a gente, onde você estiver, ele chama” (ZUMBA, 2022). A continuidade na dramaturgia fez com que ganhasse outros prêmios, inclusive na cidade do Rio de Janeiro, quando estava por lá. Atualmente, o artista reside em Belém/PA e a peça *Meu amigo inglês*, que marcou o retorno presencial após certa trégua da pandemia também cumpre temporada por lá desde 2017. Em Porto Velho, foram realizadas três apresentações nos dias 08, 09 e 10 de maio de 2022, pois a execução do projeto, em acordo com o edital da

forte em todo o Brasil que abrigava muitas entidades” (Adaídes Batista *apud* MENGHI, 2015, p. 219-20).

Sejucel/RO, deveria ser realizado apenas virtualmente. A peça aborda, de modo sensível, a vida de um casal circense de palhaços, na qual o marido, passa por dificuldades de saúde, a descoberta do mal de Parkinson. Apesar do tema dramático, a abordagem se mistura à comicidade. Nos papéis dois artistas que se doam generosamente para a cena, o experiente Chicão Santos, com mais de quatro décadas de teatro e a jovem atriz Flávia Diniz, que não se intimidou frente ao ator experiente e se jogou na cena por inteira, fazendo com que a atuação fluísse. Quem ganhou foi o público.

3.2 A organização do teatro amador em fins da ditadura civil-militar

Maria Helena Kühner em *Teatro amador: radiografia de uma realidade* (1974-1986), narra um pouco do processo organizativo de parte do teatro amador brasileiro e sua estruturação em uma Federação – Federação Nacional de Teatro Amador (Fenata) – e depois, devido a criação de diversas federações estaduais foi necessário a reformulação/mudança para Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata). O processo organizativo ocorria sobretudo em mostras e festivais, pois como a própria autora afirma, “O que os registros dizem é que a primeira e mais antiga forma de união dos que faziam teatro por todo o país foram os Festivais” (KÜHNER, 1987, p. 11). Nesse sentido, a autora apresenta Paschoal Carlos Magno como “embaixador da cultura”, na medida em que este conseguiu, ainda de acordo com sua concepção, com muita “teimosia”, realizar sete festivais nacionais: 1) Festival de Recife (1958); 2) Festival de Santos (1959); 3) Festival de Brasília (1961); 4) Festival de Porto Alegre (1962); 5) Festival da Guanabara (1968); 6) Festival de Arcozelo (1970); e 7) Festival de Arcozelo (escolar/infantil – 1975).

Além dos antecedentes dos festivais, que reunia e organizava o teatro brasileiro, houve duas instituições fundantes nesse processo, a Sociedade Nacional de Teatro Amador (Sonata), organizada por Meira Pires e (como diz a canção tudo nasce primeiro na Bahia) a Federação Baiana de Teatro Amador, ambas de 1954 e pretendentes a um “[...] embrião de uma entidade nacional” (KÜHNER, 1987, p. 13). Tal processo se insere na luta por mudanças profundas no Brasil, ali dos efervescentes anos 1950, no qual surgiram diversas formas de organização, inclusive do campo cultural, das quais muitas foram interrompidas

pelo golpe civil-militar, como não deixa escapar a autora:

Esse sonho se tornara conquista na prática de estudantes e intelectuais, profissionais e amadores, trabalhando ombro a ombro nas atividades dos CPCs [Centro Populares de Cultura], visando a realização de uma “arte popular revolucionária”. Mas a possível organização daí decorrente se esfacelou em 1964 (KÜHNER, 1987, p. 14).

A autora também não deixa escapar que não havia apenas forças mais poderosas pelo alto, como a ditadura que se impôs, esmagando as forças democráticas, mas também que nas discussões internas já se anunciavam conflitos e rachas, que iriam interferir na organização pouco tempo depois.

Participando desses Festivais e Encontros e de suas acirradas discussões, víamos, assim, esse sonho crescer e tomar força. E carregávamos para dentro de nós aquelas indagações e inquietações, que iriam explodir em confronto entre o sonho e sua possível realidade em 1974 (KÜHNER, 1987, p. 14).

Havia também, naquele momento, toda uma reestruturação do Estado brasileiro, ou seja, decorrido dez anos entre o golpe civil-militar e seu processo ao que veio ser chamado de “abertura”⁷⁵, mas que, segundo Kühner (1987), certos conflitos já estavam internalizados nos participantes das organizações teatrais, a saber, as federações estaduais e a Fenata, depois Confenata. Vivia-se sob o signo de uma pesada ditadura que torturava e matava e se encaminhava para certa transição, do recrudescimento para uma “distensão”, rumo a um processo “democrático”. As botas tinham estabelecido o “desenvolvimento com segurança”, isto é, o desenvolvimento brasileiro era articulado à Doutrina de Segurança Nacional, guiado pela Escola Superior de Guerra. No chamado processo de “distensão”, o Estado deveria mudar, sem perder o controle. Tal controle viria por meio das instituições. No embate em âmbito cultural, foram criados o Instituto Nacional de Cinema, o Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional de Arte (Funarte), TV Educativa, Campanha de Defesa do Folclore e certa renovação do Serviço Nacional de Teatro e do Instituto

75 Ao fazer certa alusão ao que chamou de “anos de chumbo e os anos de ouro”, devido à forte repressão e perseguição das organizações classistas e também ao “chamado milagre econômico”, devido ao crescimento econômico brasileiro, Mary del Priore (2019) afirma que quando o general Emílio Garrastazu Médici terminou seu mandato em março de 1974, os grupos legalistas das Forças Armadas tinham recuperado parte do poder perdido em anos anteriores, assim Geisel poderia realizar a tal da “transição gradual lenta e segura”.

do Patrimônio Histórico e Artístico, paridos no Estado Novo. No processo de embates nas organizações culturais e nas mudanças a que propunham o Estado

[...] o poder se estabelece demarcando as posições que as diferentes classes ocuparão dentro da estrutura; mas só se sedimenta ou se reforça por meios das *políticas* em que se define como *poder de Estado*. Não é pois, por acaso que *vemos surgir pela primeira vez em 1973, a preocupação com uma política cultural, que já estaria lançada, e em ação, em 1975* (KÜHNER, 1987, p. 17. Grifo da autora).

Desse modo, o processo organizativo vinha pelo alto, mesmo quando disfarçado e os conflitos surgiram nas organizações teatrais em âmbitos estaduais e nacionalmente. Isso não significa que, ao mesmo tempo, não houvesse real mudança de organização, no entanto, por serem, de certa maneira, dependentes das políticas públicas culturais, os conflitos se instalavam nas federações estaduais e nacionalmente; havia também, por parte de alguns dirigentes, a avaliação de que havia certa despolitização da base. Vejamos um pouco mais dessa organização, antes de voltarmos para as questões locais.

3.3 Da Fenata à Confenata

Criada em 1974 e tida como uma conquista do movimento teatral (KÜHNER, 1987), a Fenata visava organizar todo o teatro amador brasileiro. O Estado brasileiro, no entanto, acompanhava de perto a movimentação dos artistas via política pública:

Elaboram-se, assim, pela primeira vez, Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura (1973), que chegam à prática através de um Plano de Ação Cultural – PAC (1973) e servem já de base para a formulação de uma Política Nacional de Cultura, que seria lançada em 1975 (KÜHNER, 1987, p. 22).

É certo, então, que aquele concurso de dramaturgia de 1981 em Rondônia se inseria nessa política cultural, iniciada alguns anos antes e que, se por um lado, fomentava a produção (ao menos dramatúrgica), por outro – e na visão da Kühner (1987) – era também de certo o modo, se não de controle, ao menos de acompanhamento por parte do Estado brasileiro da movimentação dos artistas, que vinham se organizando. A contradição estava posta: os artistas se

constituíam em um grande coletivo nacional e iam ficando cada vez mais fortes, não obstante, eram dependentes financeiramente do governo, criando uma antítese apórica, isto é, uma força frágil ou frágil força política.

Eram muitas as contradições, pois o próprio teatro se estabelecia em um período em que perdia o vínculo mais profundo com a sociedade, já que naquele momento histórico houve amplo favorecimento ao crescimento da mídia, sobretudo a televisiva, que se enraizou no seio social. Assim, “O mito do ‘Estado pai’ da década de [19]30 vai dar lugar ao mito da ‘sociedade aberta’ de consumo e ascensão social” (KÜHNER, 1987, p. 23), bem como ao “mito da unidade nacional”, como lembra a autora, tão bem caracterizado no hino da copa de 1970⁷⁶. Desse modo, na visão da autora, houve um estímulo à tecnologia e à tecnocracia, com uma política centralizadora, no intuito de garantir a hegemonia desejada, isto é, o Estado reprimia, coagia, massificava e tentava, de todas as maneiras, despolitizar. No entanto, havia uma brecha: a “[...] distensão lenta, gradual e segura” (KÜHNER, 1987, p. 25), que oferecia algum espaço de ação. Como nos lembra Mary del Priore:

Nessa época, antigos grupos vinculados à ala legalista das Forças Armadas recuperaram o terreno perdido. A eleição do general Ernesto Geisel foi considerada um marco dessa transição. O novo presidente defendeu, desde o primeiro dia de governo, uma “abertura política lenta, segura e gradual”. Para tanto, enfrentou os grupos da linha dura, alterou os comandos militares e procurou lentamente subordinar ao Ministério da Justiça os aparelhos repressivos militares que haviam saído de controle. Era uma operação delicada. Todo o cuidado era pouco em cada etapa da distensão. Para executá-la, Geisel contava com seu chefe da Casa Civil, general Golbery do Couto e Silva, além do apoio de líderes civis, como Paulo Egídio Martins, Aureliano Chaves e Sinval Guazzelli, e moderados de todo bordo. [...] Porém, dentro do governo brasileiro, os aparelhos de repressão não aceitavam tais mudanças. Além de enfraquecidos por falta de inimigos, pois a “guerra” com os guerrilheiros tinha terminado, temiam que o Estado de direito os extinguisse definitivamente. Por isso, opuseram-se, desde o início, à abertura proposta por Geisel (PRIORE, 2019, p. 128-130).

76 GUSTAVO, Miguel. *Pra frente Brasil*. Noventa milhões em ação/ Pra frente, Brasil/ Do meu coração// Todos juntos vamos/ Pra frente, Brasil/ Salve a Seleção!// De repente é aquela corrente pra frente/ Parece que todo o Brasil deu a mão/ Todos ligados na mesma emoção/ Tudo é um só coração!// Todos juntos vamos/ Pra frente Brasil, Brasil/ Salve a Seleção!// Todos juntos vamos/ Pra frente Brasil, Brasil/ Salve a Seleção! Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/hinos-de-futebol/394819/>. Acesso em: 09 jun. 2022.

Parece haver certo entusiasmo por parte da autora, fato é que a estrutura repressiva nunca foi totalmente derrotada, nem mesmo após a Constituição de 1988, a prova disso é que, de alguma maneira, parte dessa estrutura chegou ao poder pelo voto em 2018⁷⁷. De todo modo, ainda segundo Priore, o governo da “distensão” caminhou para frente:

Nessa conjuntura, os governantes preferiram a política de fuga para a frente, lançando, em 1974, o II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), com as empresas estatais apoiando os interesses nacionais. Na área da educação, o governo também deu sequência às diretivas anteriores, mantendo a ambiciosa política de estímulo aos programas de pós-graduação. Além disso, *incentivou a cultura nacional com a formação da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme) e a Fundação Nacional das Artes (Funarte), bem como o Serviço Nacional de Teatro (SNT)*. A Rede Globo, beneficiária das políticas dos vários governos, trabalhava em faixa própria com as novelas e os programas jornalísticos, alimentando a mentalidade de que tudo ia bem. Segundo Aarão Reis, firmou-se ali um pacto em favor da modernização dos costumes e dos valores éticos e morais. Nessa atmosfera de mudanças, o Brasil surgia como potência emergente (PRIORE, 2019, p. 131. Grifo nosso).

É em tal contexto que se insere a organização de grupos amadores em âmbito nacional. Nesse sentido, os estados vizinhos de Rondônia se anteciparam, pois o encontro de 1974 contou com pessoas do Acre (Francisco Gregório Filho) e Amazonas (Márcio de Souza). Tratava-se do momento da criação da Fenata, realizado em Petrópolis (RJ) nos dias 6, 7 e 8 de setembro e que contou com a presença de cerca de 70 pessoas, mas ninguém de Rondônia. No documento nº 1, tirado no encontro, o movimento visava dar certo direcionamento ao Sistema Nacional de Teatro, afirmando que seu objetivo maior seria o de dinamizar a produção cultural e expandir o acesso à cultura. Ora, se pensarmos pela via do acesso, parece que é o que se buscava em 1981, isto é, enquanto não se organizava buscava-se, por exemplo, saber quem produzia via um concurso dramatúrgico. No entanto, são por essas mesmas vias que a

77 Afinal, primeiro ganharam forças com o golpe em 2016, elevando o número de cargos ocupados no governo de Michel Temer e se fortalecendo ainda mais em 2018 com Bolsonaro, pois mais de seis mil militares passaram a ocupar cargos civis em seu governo. (Cf. matéria disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2021/05/militares-governo-bolsonaro-6-mil-cargos-civis/>. Acesso em: 16 ago. 2022).

desconfiança se instaurava, principalmente de pessoas da região Norte, como ressalta Kühner (1987) no citado livro. Qual era o objetivo da Fenata?

[...] coordenar, entre si e com os órgãos de cultura governamentais, os grupos dispersos em todo o território nacional, bem como unir, em cada região do país, os agentes criadores de cultura, os representantes das coletividades regionais e os diferentes públicos a que se destina o trabalho dos mesmos (KÜHNER, 1987, p. 32).

Assim, foram divididos em sete coordenações regionais, sendo a primeira composta por Amazonas, Pará e Territórios, na qual se inseria Rondônia, posto ainda ser território federal naquele momento. As coordenações deveriam realizar o levantamento dos grupos e receber as devidas inscrições destes que, futuramente, iriam se regularizar legal e administrativamente – sendo tal questão fruto de discussões posteriores, pois a precariedade era tanta que nem todos/as artistas tinham recursos para realizarem os devidos procedimentos administrativos para a sua estruturação legal.

Essa primeira etapa cumpriu papel importante, pois ainda como Fenata, entre setembro de 1974 e outubro de 1975, houve 22 encontros, no intuito de ampliar o movimento teatral. No entanto, nenhum ocorreu na região Norte. Kühner (1987) apresenta possíveis pistas dos motivos. Evidentemente, além das dificuldades de acesso, a autora destaca tratar-se de região “culturalmente inóspita” e afirma haver certa recusa de Márcio Souza, “[...] figura de proa do Amadorismo no estado do Amazonas, em aceitar a Coordenação Administrativa, para a qual foi escolhido no Encontro de Petrópolis, deixando-a acéfala” (KÜHNER, 1987, p. 52-3). Difícil entrarmos em tal polêmica, em razão de ela não se configurar em foco da pesquisa e precisaríamos de outros documentos para ampliar nossa visão sobre o tema.

O período de recorte desta pesquisa (1978-2018), é posterior àquele da organização inicial da Fenata/Confenata, porém parece que havia pouquíssimas pessoas realizando teatro em Rondônia, pois consultando material de arquivo do Mero não encontramos nenhum dado sobre a segunda metade da década de 1970. Não obstante, esta é a década da chegada de milhares de migrantes, alguns dos quais, imagina-se, teriam necessidade de se exprimirem por meio do teatro. Entretanto, a documentação a que tivemos acesso, mostra o início dos

1980 com um pouco mais de ebulição, justamente devido à gente migrante. Assim, como exemplo, podemos citar ao menos quatro pessoas com práticas significativas no estado, Chicão Santos, vindo do Espírito Santo, que afirmou ter iniciado no teatro em 1978 em Cacoal, interior de Rondônia; Ângela Cavalcante e Alejandro Bedotti, fluminense e argentino respectivamente, chegaram ao território em 1979, com o Grupo del Silencio; e Firminetto Mendes, capixaba, que inicia em Ji-Paraná em 1980. Desse modo, se Kühner (1987) não citou ninguém de Rondônia, também não conseguimos localizar em outros documentos nenhuma pessoa que tivesse tido contato com aquele processo inicial de organização na segunda metade dos anos 1970.

O resultado de tais dificuldades iniciais, além das distâncias, diferenças e disparidades regionais, aliado ao clima de desconfiança que havia por parte de alguns artistas, pode ser resumido no seguinte trecho:

Se de parte do Estado do Amazonas, a mais cabal recusa em integrar a Federação, segundo palavras de Márcio de Souza, que afirmava, em carta datada de 1º de novembro de 1975, estar falando em nome dos Grupos de lá – textualmente, apenas um trechinho: “um movimento em que eu não acredito” – do Acre, do Amapá, de Rondônia e Roraima [os três últimos territórios à época], talvez pior: um silêncio tumular, nem o mais breve e lacônico “recebemos”, em resposta à correspondência enviada (KÜHNER, 1987, p. 54).

No caso de Rondônia, a quem teria sido enviado tal carta? A autora não revela e não conseguimos saber por outros documentos. Aliás, desde já é importante deixar patente: nenhum dos entrevistados soube dizer onde poderiam estar os documentos da Federação de Teatro Amador de Rondônia, que teve um fim rápido e misterioso em finais da década de 1980 ou início dos anos 1990. Ângela Cavalcante cita que havia vasto material documental na entidade, tudo organizado, mas não soube dizer do seu paradeiro; alguns entrevistados chegam a afirmar que atearam fogo quando a Federação foi despejada da sede que ocupava, mas não foi possível confirmar esta informação.

A dificuldade de contato com a região Norte, como apontou Kühner, de verificar *in loco*, posto as imensas distâncias e o acesso apenas por vias aéreas (caríssimo) ou por vias fluviais (muito demoradas), fazia com que o remédio fosse “[...] ficar esperando um provável desabrochar da boa vontade,

desabrochamento que não houve” (KÜHNER, 1987, p. 54), pelo menos naquele momento. Veio apenas nos anos seguintes, em início da década de 1980, quando esteve em Rondônia o presidente da Federação de Teatro Amador do Paraná, Francisco Carlos Garcêz, entre dezembro de 1981 e janeiro de 1982.

Sigamos ainda com a Fenata. A instituição sofria com a falta de recursos e a primeira verba a que teve acesso foi em outubro de 1975, basicamente, ainda segundo Kühner (1987), para bancar selos, envelopes e telefonemas interurbanos, necessário para os contatos com os associados espalhados pelo Brasil. De qualquer modo, naquele início, houve um esforço conjunto entre a Fenata e o SNT, este conseguiu fazer com que os dirigentes visitassem sete estados, realizando encontros locais, mas gerou, segundo a pesquisadora, a desconfiança ou, o que é pior, certa confusão como se o órgão do governo federal e a Fenata fossem uma coisa só.

A essas dificuldades financeiras da FENATA somavam-se as dos próprios grupos: o registro oficial (atas, estatutos, publicação em Diário Oficial etc.) custava, em alguns estados uma quantia de que os grupos não dispunham (ex.: ao reunir pela primeira vez os grupos amazonenses, Márcio de Souza relatava ao Conselho Diretor (nov/75) que “reconheciam a necessidade de uma entidade que representasse nacionalmente os interesses e reivindicações dos grupos, mas acusavam a FENATA de exigências burocráticas que ultrapassavam em termos financeiros suas possibilidades”) (KÜHNER, 1987, p. 60-1).

Apesar das dificuldades e confusões daquele começo, no início de 1975, havia em todo Brasil 800 grupos cadastrados, anos depois, eram milhares. Mesmo com problemas de precariedade, avançava também a organização na região Norte, tanto que após o I Festival Nacional de Teatro, realizado pela Fenata em Fortaleza/CE, ainda naquele ano, foi criada a Federação de Teatro Amador do Pará (Fetapa); em 1978 foi a vez da Federação de Teatro do Acre (Fetac) – existente até hoje e com uma atividade vigorosa, tendo lançado recentemente um livro comemorativo de seus mais de 40 anos, *FETAC e o teatro acreano* (2020) –; naquele mesmo ano, 1978, foi criada também a Federação de Teatro do Amazonas (Fetam), ainda existente; Rondônia criaria a sua federação apenas em 1982. O processo de fundação de federações em diversos estados levou à reconfiguração da Fenata, que já não fazia mais sentido, sendo necessária a criação da Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata).

“Analisadas as diferenças entre os dois estatutos (FENATA e CONFENATA) não se mostrariam numerosas. Excetuando-se as que seriam óbvias (ex.: a retirada dos capítulos referentes às Coordenações Regionais, que *desapareciam na presente estrutura*” (KÜHNER, 1987, p. 90. Grifo da autora), posto serem cumpridas agora pelas federações estaduais. Nesse sentido, a mudança foi, digamos assim, meramente estrutural.

No festival realizado no Ceará em 1975, havia sido tirada como prioridade a criação das federações estaduais, dispensando as coordenações regionais. Assim, a organização dos grupos amadores poderia avançar. Passou-se também a tratar de legislações específicas para tais coletivos, distinta daquela dos profissionais. A direção da FENATA se reuniu com representantes do Ministério do Trabalho, Serviço de Censura, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e com o Sindicato dos Artistas e Técnicos (Sated), para obter as normas que iriam regular a atividade amadora. O objetivo era discutir taxas mais justas. Quanto à censura⁷⁸, pediu-se a dispensa de ficha de todos os integrantes passando o órgão a ter o controle apenas do coordenador/responsável e o registro do grupo. “Tal isenção seria enorme benefício para quase mil grupos espalhados por todo o País, além de representar um reconhecimento implícito da categoria *amador*” (KÜHNER, 1987, p. 84. Grifo da autora). Houve redução também nas taxas da SBAT. A mudança de Fenata para Confenata ocorreu dois

78 Em grande medida a censura sempre teve vigência no Brasil desde a Colônia. Cristina Costa, que analisa o Arquivo Miroel Silveira, focando no período entre 1925 e 1970, mas historiando um pouco este processo no país, chega a afirmar que “[...] o controle das ideias e das manifestações de crença, sentimento e crítica esteve presente por todo o Período Colonial, tendo se estabelecido através da Igreja e do Estado, desde os primeiros tempos, em terras brasileiras. Combateu dissidentes políticos, pessoas de origem desconhecidos ou duvidosa, pobres e mestiços, mulheres sós, gente sem instrução ou família, cristãos novos e ateus, convertendo-se numa prática cotidiana e ritualizada que aderiu à concepção de exercício do poder. Burocratizou-se, ajudando a perpetuar o desprezo das elites dirigentes para com a opinião pública, o menosprezo pelo desenvolvimento do pensamento crítico e a discriminação da população e de seus valores culturais, suas formas de sociabilidade e seus discursos” (2006, p. 34). Depois a migração para instituições específicas e/ou especializadas no campo estético e em especial o teatral, foi quase que um ato “natural”. No entanto, no que concerne ao teatro, Seleste Michels da Rosa afirma que neste campo veio já “[...] estabelecida no regulamento interno do Teatro de São Pedro, em 1833, que garantia camarotes pagos pelos públicos à Intendência Geral de Polícia, então responsável pela censura”. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num14/art_08.php. Acesso em: 30 set. 2022. Desse modo, a censura no Brasil só deixou de existir oficialmente com a Constituição de 1988, entretanto, é possível perceber outras maneiras de censuras veladas, como a econômica ou o desprezo relativo, sobretudo, a certas manifestações de cunho mais popular por parte dos ditos intelectuais e/ou “especialistas”.

anos após sua criação:

A 29 de janeiro de 1977, reunidos em Sessão Extraordinária os Conselheiros antigos e atuais da Federação Nacional de Teatro Amador (FENATA), os presidentes das Federações do Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Goiás e Distrito Federal; representantes de grupos de teatro amador da Paraíba e Roraima; representante do Serviço Nacional de Teatro, iniciaram-se os trabalhos da sessão, para exame da proposta de *transformação da Federação (FENATA) em Confederação (CONFENATA)* “justificável pela existência, em quase todos os Estados de Federações Estaduais” (KÜHNER, 1987, p. 89-90. Grifo da autora).

Aprovada a mudança e o novo estatuto, elegeu-se a diretoria, que teve como presidente Tácito Freire Borralho (MA) para o biênio 1977/1978. Além de presidente, a diretoria era composta por vice-presidente, 1º e 2º secretários e tesoureiros.

Então, pode-se afirmar que o concurso de dramaturgia criado em 1981 em Rondônia, mesma época da constituinte estadual para a transformação de Rondônia em Unidade Federativa, já fazia parte, mesmo que de modo indireto, desse processo organizativo dos grupos amadores, ainda que pelo alto e alguns anos depois daquela organização inicial da Confenata. Pelo alto porque até onde pudemos apurar, não havia envolvimento direto dos artistas no processo e, para alguns autores, até mesmo a organização da Confenata era uma maneira de controle, embora tenha se revelado como uma potente trincheira de resistência política à ditadura civil-militar (ARAÚJO, 2021b).

Naquele mesmo ano, Alejandro Bedotti, acompanhado de Ângela Cavalcante, que haviam chegado à Porto Velho em 1979, no final de abril 1981 não estavam mais na cidade. Bedotti tinha vindo para trabalhar no Sesc, no entanto, rompe com a instituição e ao lado de sua companheira Ângela Cavalcante saem em viagem após a criação de um novo coletivo, o Grupo Cipó, levando na bagagem o espetáculo *De tudo um pouco*, seguindo viagem por alguns estados da região Norte e América Latina, retornando apenas em 1982. Há um documento, uma matéria, possivelmente do jornal *Tribuna*, de 17 de abril de 1981, com o título “Grupo Cipó apresenta peça teatral”. Sendo que a data está escrita a caneta e uma pergunta a lápis, *Tribuna?* Tribuna seria o veículo no

qual teria sido publicado a pequena matéria, mas sem confirmação da informação, apenas a interrogação. O documento é mais um dos recortes de jornal recolhido no Museu da Memória Rondoniense. O que importa é que naquela data anunciavam o espetáculo *De tudo um pouco*, que teria sua estreia na escola estadual Carmela Dutra, que segundo Ângela, em entrevista, na cidade esta era a única escola com auditório naquele momento. O espetáculo era uma remontagem, pois este mesmo trabalho havia sido criado pelo Grupo del Silencio com o qual chegaram Bedotti e Cavalcante ao Território de Rondônia. Importante observamos aqui a movimentação e a busca em permanecer na cidade, pois já não se tratava mais do Grupo del Silencio, coletivo com o qual chegaram, mas do Grupo Cipó, em que os dois artistas migrantes buscavam fixar-se em Porto Velho, juntando-se a outros artistas locais, entretanto as dificuldades em se estabelecerem levaram a percorrer outros estados. A peça era apresentada como o segundo trabalho do Grupo, pois anteriormente, conforme matéria do jornal *Alto Madeira* (25 de janeiro de 1981, p. 7), tinham produzido o espetáculo *Rio que rio é... gente*, com texto de Bedotti e que havia participado de um festival em Cuiabá e de um projeto nacional, o Mambembão⁷⁹. Já a peça *De tudo um pouco*, apresentada na escola Carmela Dutra, se destinava a todos os públicos, que deveriam desembolsar os seguintes valores CR\$ 50,00 (crianças) e CR\$ 70,00 (adultos). A matéria do jornal *Tribuna* informa ainda que a peça seria apresentada no dia 1º de maio em Manaus, o que demonstra a interação entre os artistas dos estados vizinhos, também muito aludido nas entrevistas realizadas no projeto *Conversas de Quinta*. Tal interação entre os artistas é demonstrada já na chegada de Ângela e Bedotti, quando ministraram oficina no Sesc Acre e já tinham circulado na região Norte, logo tinham estabelecido vínculos com outros artistas nortistas. O espetáculo apresentado, *De tudo um pouco*, era de autoria Hector Brillo e Olga Romero, direção coletiva, tendo como elenco Ângela Cavalcante, Alejandro Bedotti, Assis

79 O projeto Mambembão era realizado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, tinha por objetivo fomentar a circulação de espetáculos de teatro e dança das cinco regiões do país, tendo ocorrido nas décadas de 1970 e 1980. Em 2012 houve certa tentativa saudosista de reativar o projeto por parte da Fundação Nacional de Artes (Funarte). Cf. matéria disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/02/22/interna_diversao_arte.290681/funarte-promove-mostra-como-projeto-piloto-para-retomada-do-mambembao.shtml. Acesso em: 30 set. 2022.

Moreira, Fernando Benicasa e Jota Gastão. Fernando Benicasa, veio a ser o primeiro presidente da Federação de Teatro Amador de Rondônia.

Desse modo, 1981 demonstrava uma movimentação interessante, pois outro recorte de matéria do jornal *O Guaporé*, de 27 de setembro de 1981 (Fig. 12), faz referência a um Festival Teatral promovido pela SEMEC – provavelmente e a julgar pelos participantes, Secretaria Municipal de Educação e Cultura – também no auditório da escola estadual Carmela Dutra, ocorrido nos dias 25 e 26 daquele mês. Afirma a nota: “Os grupos que mostravam a arte para uma grande plateia foram: Jovens Unidos de Ariquemes [cidade do interior do estado], Juá e Grupo Teatro de Rondônia”. Os dois últimos não sabemos de onde, mas, muito provavelmente, de Porto Velho.

FIGURA 12 – Notícia sobre o Festival de Teatro



Nota publicada no jornal *O Guaporé* em 27 de setembro de 1981. O *merci* por parte de quem escreveu a pequena nota soa estranho em tal contexto. Fonte: Museu da Memória Rondoniense, digitalizado pelo pesquisador.

A movimentação teatral no início da década de 1980, fosse por pessoas mais experientes como a carioca Ângela Cavalcante e o argentino Alejandro Bedotti, bem como por outros da cidade de Porto Velho e a agitação também no interior e o contato com artistas dos estados vizinhos, Acre e Amazonas, levou à

organização, no ano seguinte, da Federação de Teatro Amador de Rondônia (Fetear), criada, segundo Kühner (1987) em 12 de setembro de 1982.

3.4 A Federação de Teatro de Rondônia

Começamos pelo Estatuto da Fetear (Fig. 13), encontrado por acaso no Museu da Memória Rondoniense (Mero) em uma pasta com documentos da área de educação⁸⁰. O Estatuto, composto por oito capítulos e quarenta e cinco artigos, segue em linhas gerais, como era de se esperar, os da Confenata. A data de aprovação foi 12 de setembro de 1982, durante o I Congresso Estadual de Teatro Amador, realizado na cidade de Ouro Preto D'Oeste e as reformas – sem ter sido possível saber ao que se referia, em razão de não se ter tido acesso ao primeiro estatuto – foram aprovadas no II Congresso Estadual de Teatro, realizado na cidade de Cacoal em 14 de novembro de 1983. Por tais informações, sabemos que o documento não é o primeiro, mas aquele que contém as mudanças, realizadas nos dois congressos estaduais, ocorridos sempre em cidades do interior de Rondônia.

No Artigo 2º do Estatuto estão os objetivos da Fetear, que são seis no total e que resumimos: amparar e defender os interesses dos grupos de teatro amadores junto aos poderes constituídos; estudar e propor soluções aos problemas de seus filiados; fomentar a criação de novos grupos; propor solução de litígios entre seus associados, quando solicitada; prestar assistência e apoio aos grupos amadores e; defender a autonomia cultural, artística, administrativa e política de seus filiados (FETEAR, 1983).

Para a filiação, em consonância com as normas da Confenata, exigia-se o registro em cartório e o Cadastro Geral de Contribuinte (CGC, atual CNPJ – Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica), entretanto, os coletivos podiam fazer sua inscrição provisoriamente, bastando o preenchimento de uma ficha pelo representante do grupo, mas com validade de apenas um ano. Após este prazo, o grupo deveria providenciar o registro jurídico legal. Com relação aos direitos

80 Havia uma pesquisadora debruçada sobre a pasta da educação que dizia respeito à sua pesquisa na primeira vez que fui ao Mero, não lembrei de anotar seu nome e depois terminei por esquecer. Conversamos rapidamente e ela me apresentou o documento acerca da Fetear, em razão de ser assunto de meu interesse. Tratava-se de um documento importante da área da cultura, em pasta sobre questões atinentes à educação, não se sabe o porquê.

dos amadores destacamos o Artigo 8º: “Todo grupo de Teatro Amador, independentemente de estar filiado poderá recorrer, em grau ordinário para a Diretoria e em grau extraordinário para o Conselho de Grupos, sempre que se julgar prejudicado em seus direitos” (FETEAR, 1983, n.p.).

FIGURA 13 – Folha de rosto do Estatuto da Fetear



Folha de rosto do Estatuto da Fetear. Foto: Adailton Alves Teixeira. Fonte: Arquivo Mero.

Com relação aos poderes decisórios da Fetear havia uma estrutura dividida em: a) Congresso; b) Conselho de Grupos; c) Diretoria Executiva. Sendo o Congresso a instância máxima, que se reunia a cada dois anos “Para eleger a Diretoria e traçar as linhas de ação para a entidade” (1983, n.p.). Entretanto, como é possível apreender pelo próprio documento, pelo menos no início, houve Congressos em 1982 e 1983. No que tange à Diretoria Executiva, esta era bastante ampla, pois era composta de a) Presidente; b) Vice-Presidente; c) Secretário Geral; d) Tesoureiro; e) Diretor de Programação; f) Diretor de Divulgação e; g) três suplentes.

A Federação passou a ser a entidade que reunia, organizava e buscava oferecer formação para aqueles que faziam teatro e para os novos interessados em todo o estado. Seguindo certo procedimento da organização nacional, as mostras e festivais eram os principais espaços para tais formações, é o que confirma, por exemplo, a atriz Lu Rodrigues, que começou a fazer teatro na cidade de Ji-Paraná, centro do estado, depois migrou para a capital devido à sua prática teatral e hoje reside e atua na educação e no teatro no sul de Rondônia, na cidade de Vilhena, sendo integrante do Grupo Wankabuki. Em programa nominado “Depois do Palco”, produzido para o YouTube pela Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Unir, ao narrar sua trajetória no teatro rondoniense, afirma a atriz:

Nesse período [anos 1980], a Federação de Teatro Amador de Rondônia promovia várias ações a nível de estado. Os grupos do estado todo participavam desses eventos, que às vezes era em Porto Velho, às vezes em Cacoal. Cada período era escolhido uma cidade pra poder realizar seminário, festival... tinha todo ano o Festival Madeira-Mamoré e nós participávamos desses eventos. Recebemos o convite para morar em Porto Velho, porque o Grupo de Teatro Água de Chuchalho estava montando um espetáculo e precisava de atores. Eu e Greg Silva fomos para Porto Velho em 1989 para participar do grupo. Passamos um período nela [na cidade], fizemos diversas apresentações e alguns membros foram para Angola e o grupo acabou. Nesse período já atuava como professora, e aí continuei trabalhando com a linguagem teatral na escola... Nos anos 2000, 2002, foi que eu vim pra Vilhena⁸¹.

Uma matéria publicada no jornal *O Estadão*, Porto Velho, de 07 de fevereiro de 1982, na página 4, anunciava: “Representantes teatrais de Rondônia discutiram a criação de sua federação”. A reunião, segundo a matéria, teria ocorrido em 30 de janeiro daquele ano, na ocasião, auxiliando no encontro, esteve presente o presidente da Federação de Teatro Amador do Paraná, identificado apenas como Chiquinho. Conforme outra matéria de 19 de janeiro de 1982, página 4, trata-se de Francisco Carlos Garcêz, presidente da

81 RODRIGUES, Lu. *Depois do Palco*. Canal Cultura UNIR, disponível em: <https://youtu.be/56YMC4Hh9J4>. Acesso em: 16 maio 2022. Lu Rodrigues fundou com Greg Silva, em Ji-Paraná, o Grupo Fama, em 1987, após fazer oficina de teatro com integrantes do Grupo Arterial, daquela cidade. O Grupo Arterial foi fundado por Fiminetto Mendes em abril de 1981 e continua em atividade até a presente data (2023).

Federação de Teatro Amador do Paraná, que veio como representante da Confenata para articular com os artistas locais a criação da Fetear; ele estava no estado desde 20 de dezembro de 1981 e tinha conseguido falar com pessoas ligadas a grupos nas cidades de Ji-Paraná, Guajará-Mirim, Ariquemes e Porto Velho. Na citada reunião de fevereiro para discutir a criação da Fetear, estavam presentes 4 grupos de Ariquemes, 4 grupos de Porto Velho e um grupo para cada uma das cidades de Guajará-Mirim, Ji-Paraná, Cacoal e Pimenta Bueno, que somados chegaram ao total de doze. Na reunião foi elaborado um documento:

O documento final foi levado posteriormente ao conhecimento de todos e posto em discussão pelos demais. Os integrantes de grupo final foram: Antônio Carlos Coutinho (Grupo Apocalipse – Porto Velho), Ângela Cavalcante Bedotti (Porto Velho), Pomilda Pavezi (Grupo Rui Barbosa – Pimenta Bueno), Clever Cares Santiago (Grupo Arikême – Ariquemes), Jango Rodrigues (Grupo Porantim – Porto Velho), João Pedro (Grupo NATA – Ariquemes) e Alejandro Bedotti (Grupo do Sesc – Porto Velho) (O ESTADO, 1982, p. 4).

Interessante percebermos alguns pontos a partir do documento. Primeiro a força do interior, que se fez presente desde o início da organização da entidade; cabe destacar ainda que os encontros ocorriam, naquele início pelo menos, sobretudo no interior do estado, talvez porque a capital esteja ao norte do estado, distante dos municípios mais ao sul. Alejandro Bedotti e Ângela Cavalcante já estavam de volta à cidade e, ao que tudo indica, o primeiro havia voltado a trabalhar novamente no Sesc, que veio a se tornar um espaço importante de acesso ao teatro e à formação livre nessa linguagem, além de um local de aglutinação dos artistas porto-velhenses.

Ainda com relação ao interior do estado, cabe pontuar a história de Ji-Paraná e Cacoal, segunda e quinta maiores cidades, respectivamente. Na primeira, um nome importante é o de Firminetto Mendes e seu grupo Arterial, criado em 1981 e ainda atuante, tendo sido o primeiro grupo “[...] registrado como empresa jurídica no estado de Rondônia” (VILHENA, 1999, p. 135). Com relação a Cacoal, cidade em que Chicão Santos começou a fazer teatro, de acordo com outro documento:

Findava-se o ano de 1981 quando alguns jovens, liderados pelo professor Cláudio Vrena, instituem o grupo teatral “**Revelação**”,

o primeiro grupo da história do teatro de Cacoal. O grupo realizava seus ensaios no prédio onde funcionou a primeira escola do município, situada ao lado do Bar Esporte. O prédio era precário e não oferecia a menor condição para o desenvolvimento das artes cênicas, mas isto não foi obstáculo para que Cláudio Vrena, Olinto Júnior, Chicão dos Santos, Edinalva Ponciano, José Alves, Helena Félix, Zezito Moreira, dentre outros, ali fizessem uma verdadeira operação limpeza e construíssem um minipalco. Após meses de trabalho, o Revelação montou seu primeiro espetáculo denominado “As lendas das Cataratas do Iguaçu”, que denunciava a exterminação indígena, da fauna e da flora brasileira. O espetáculo foi apresentado em meados de 1982, no Ginásio de Esportes Capitão Rui Luiz Teixeira. O último trabalho do grupo teatral foi uma performance da música “A Tristeza do Jeca”, apresentada em um festival de calouros, em que o grupo foi classificado em terceiro lugar (KEMPER, 2002, p.109).

Outra matéria de jornal, não identificado, de março de 1982, com o título “Agora nosso teatro pode crescer”, anunciava o surgimento de um movimento artístico, iniciado naquela década, pontuando que houve outros movimentos, porém fragmentados e que, no que tange ao teatro, não conseguiram se solidificar. Afinal, ainda segundo a matéria, foi a partir dos anos 1980 que surgiram vários coletivos. Segue a nota:

No momento em que todos os grupos teatrais rondonienses se preparam para o encontro de teatro amador promovido pela Confenata em Brasília, o que demonstra a efervescência em que se encontra essa atividade, espera-se que o teatro encontre, enfim, o seu verdadeiro caminho dentro do novo processo histórico que Rondônia assume a partir da década de [19]80 e principalmente com advento do Estado (1982, n.p.).

A julgar pela matéria, os artistas esperavam que a mudança de Território para Unidade Federativa, que havia ocorrido em dezembro de 1981, e se efetivando a partir daquele ano, pudesse trazer novos ventos e a linguagem teatral pudesse dar sua contribuição, que, como se pode ler em outro trecho, “O teatro é um instrumento que deve trabalhar sobre a realidade do homem com objetivo de despertar consciência crítica e até transformação social” (1982, n. p.). A matéria parece ter sido escrita por integrantes do próprio movimento teatral ou em estreita relação com o jornalista responsável, posto que naquele período havia grande proximidade entre artistas e jornalistas, ainda de acordo com

relatos de alguns entrevistados. Cabe ainda realçar a perspectiva de transformação social que o teatro poderia contribuir, objetivo alinhado à Confenata. Ainda segundo a nota, no encontro que ocorreria em Brasília haveria “um” de cada município do interior, não ficando patente se *um integrante* ou *um grupo*. Não obstante, a matéria faz certa distinção com relação ao interior, ponto que o movimento espera “melhoras” nessa parte do estado, muito embora sejam reticentes: “Não se pode, contudo, esperar muito de uma região essencialmente agrícola, onde o índice de analfabetismo é grande. Não se espera milagre, sim melhoras” (1982, n. p.), pontua o texto. Ou seja, naquele momento da história, de acordo com a matéria, uma parte dos artistas da capital viam com olhos bastante preconceituosos os artistas das demais cidades, ao apresentar certa hierarquização de valores, o que é, no mínimo, estranho, pois como já aludimos, o interior também se movimentava e tinha seus coletivos teatrais muito articulados e participativos, ainda que não seja possível entrar no detalhe de sua produção e da temática de suas criações, posto não termos acesso aos documentos e nem ser o foco desta pesquisa. De qualquer maneira, parece aqui anunciada também certa divisão que ocorreu a nível nacional na Confenata, e que o relato de um de seus presidentes, Daniel T. Rech, pode jogar luz sobre este ponto:

A meu ver, de 1979 a 1983 a situação da CONFENATA reflete a situação brasileira: o artista faz teatro com preocupações de participação política, isto é, assumindo mais nitidamente suas posições políticas. Daí aumentar a cisão – que surgira desde a transformação da FENATA em CONFENATA – entre os que viam a CONFENATA e sua organização como algo *além* do fazer teatro, ou seja, como uma *atividade política* e os que buscavam maior abrangência do *fazer teatral*, até mesmo como sendo esta sua forma de participação política (RECH *apud*, KÜHNER, 1987, p. 162-3. Grifos da autora).

Seria importante perguntar qual teatro não é político, mas não entremos em tal seara e sigamos com a narrativa. A nível local, não é possível saber até que ponto essas divisões políticas e/ou poéticas, que ocorriam a nível nacional, estavam presentes ou não no nascedouro da Fetear, mas pessoas mais experientes como Alejandro Bedotti e Ângela Cavalcante vinham de uma trajetória artística, no mínimo com uma experiência maior e do contato com outros artistas em diversos estados e mesmo países, muito embora, nas

entrevistas realizadas não foram citados tais tipos de conflito e/ou debate. Cabe destacar que naquele momento em todo o Brasil o povo entrava em cena: as greves no ABC paulista e nos canaviais da Zona da Mata pernambucana, professores e estudantes de universidades também entraram em greve; em seguida estoura (em todos os sentidos) o Movimento das Diretas Já, pois se

O processo de abertura política correspondeu, em princípio, a um projeto dos militares, limitando-se a uma descompressão tutelada. Ao longo dos anos [19]80, no entanto, os desdobramentos deste processo ultrapassariam sua própria capacidade de controle (MENDONÇA; FONTES, 2001, p. 87).

Desse modo, é certo afirmar que parte dos/das artistas que não permaneceram alheios/as àquela realidade brasileira, isto é, aos aspectos políticos nacionais e locais, trouxeram também para seu foco de discussão e de ambições poéticas tal problemática.

A Confenata realizava encontros de toda ordem, assim, o citado evento em Brasília, muito provavelmente foi “I Encontro de Dramaturgia e Direção Teatral, realizado em Brasília, de 04 a 11 de abril de 1982, no Teatro do Sesc. Desse encontro participaram 280 amadores de diferentes estados do Brasil” (KÜHNER, 1987, p. 192). Já o III Congresso, instância deliberativa e no qual se elegia a Diretoria para o biênio 1983/1985, ocorreu de 20 a 23 de janeiro de 1983 em Aracaju/SE, contando com 120 participantes, sete delegados por estado (KÜHNER, 1987). Em tal Congresso, foram retomadas as diretorias regionais, algo do tempo da Fenata, para a Diretoria Região Norte foi eleita Ângela Cavalcante Bedotti (naquele momento a atriz utilizava o sobrenome do então companheiro). Em relação às federações estaduais, alertou-se sobre a necessidade de continuar a interiorização, devendo criar suas próprias programações. Foi no III Congresso também que se verificou dois pontos fundamentais: “Primeiro, a constatação de que a CONFENATA ‘não possui independência financeira e não tem recursos para sua manutenção’, o que significa: não tem possibilidade de manter aquela *autonomia* que sempre foi considerada um dos eixos de sua identidade” (KÜHNER, 1987, p. 243). Enquanto aqueles que já estavam nacionalmente organizados se debatiam, em Rondônia, tudo estava ainda no início.

Outra matéria local, também d’O *Estadão* de 15 de setembro de 1982,

anunciava: “Feter elege primeira diretoria executiva”. No primeiro parágrafo a matéria resumia o seguinte:

Nos dias 11 a 13 do corrente [setembro de 1982] foi realizado em Ouro Preto D'Oeste o I Congresso Estadual de Teatro de Rondônia, que contou com a presença de trinta artistas do teatro local, que se reuniram para aprovar os Estatutos, eleger e empossar a primeira Diretoria Executiva da FETER – Federação de Teatro do Estado de Rondônia, por um período de dois anos. A primeira diretoria ficou assim constituída: Presidente: Fernando Benicasa; Vice-presidente João José Lobo Gaston (o Jota); Secretário Sílvia Regina Fernandes das Neves; Tesoureiro – João Batista Lima Rodrigues (o Jango); Assessora Cultural – Ângela Cavalcante Bedotti (*O ESTADÃO*, 1982, n. p.).

No parágrafo seguinte, a matéria procura resumir o que firmava o Estatuto da instituição, ao menos no que tange aos seus objetivos:

A Federação de Teatro do Estado de Rondônia – FETER, tem como objetivo, entre outros, amparar os interesses dos grupos teatrais, defendendo e respeitando a indispensável autonomia cultural, artística, administrativa e política dos grupos filiados, sendo que qualquer grupo teatral poderá filiar-se à Federação, tendo o prazo de um ano para regularizar sua situação jurídica, conforme as exigências legais (*Idem, ibidem*).

Coletivos de três municípios participaram do Congresso e da constituição inicial da Fetear, somaram oito grupos. “Foram eles: Ouro Preto D'Oeste, com o Grupo Arco Íris da Paz, Palco Livre e Grito; Pimenta Bueno, com os grupos Rui Barbosa e Nativos; e Porto Velho, com os grupos Porantim, Cipó e Quebracabeças [*sic*]” (*O ESTADÃO*, 1982, n. p.). Importante salientar que os dois últimos coletivos, Cipó e Quebracabeça (nomenclatura assumida), eram integrados por Ângela Cavalcante e Alejandro Bedotti, o primeiro teve vida curta, já o segundo, continua ativo até o encerramento desta pesquisa (2023) e contou com participação também de Fernando Benicasa, primeiro presidente da Fetear.

Na pauta do Congresso Estadual estava também a realização da I Mostra de Teatro, com provável realização ainda em novembro daquele ano, “[...] envolvendo todos os grupos teatrais participantes do I Congresso Estadual de Teatro de Rondônia” (*O ESTADÃO*, 1982, n. p.). Aliás, as mostras e festivais realizadas pela Fetear, a julgar pela documentação encontrada, eram bastante abertas e democráticas. Acerca desse tema Maria Helena Kühner aborda a

questão tomando o projeto do Festival Madeira-Mamoré, enviado à Confenata e no qual os redatores informavam que seriam “[...] admitidos quaisquer tipos de espetáculos, acabados e inacabados (leitura de textos, ensaios abertos etc.) a serem apresentados em espaços convencionais (teatros) ou alternativos (ruas, praças etc.) e cada grupo pode inscrever mais de um trabalho” (KÜHNER, 1987, p. 289). Logo a preocupação era reunir, integrar todas e todos, sobretudo em momento tão importante, como a organização inicial dos coletivos, organização do estado em relação às suas secretarias e o contato com as mudanças nacionais.

Ainda segundo a matéria d’ *O Estadão*, daquele 15 de setembro de 1982, a Fetear se lançava como

Mais uma entidade de classe a reivindicar pelo direito do povo na busca de sua auto determinação e do poder popular, e espera que todos os grupos de teatro de Rondônia se juntem nesta luta, e reforcem as frentes e a bandeira dos artistas amadores do Brasil (*O ESTADÃO*, 1982, n. p.).

Antes da criação da Federação a matéria informa que houve três encontros organizativos naquele ano, 1982: maio (Porto Velho), junho (Pimenta Bueno) e o terceiro em Ouro Preto, no qual foi realizada a criação da Fetear. Ainda de acordo com a matéria, dois problemas teriam sido levantados para que não tivesse ocorrido antes a criação da entidade: a falta de apoio dos órgãos de cultura “[...] e a não conscientização por parte de alguns integrantes de grupos teatrais sobre a importância desta entidade” (*O ESTADÃO*, 1982, n. p.). Os problemas aludidos, em certa medida se coadunavam com os problemas da Confenata, certa dependência econômica dos órgãos de cultura e disputa pela politização dos filiados. Quanto ao poder público local, de acordo com a matéria,

SECET – Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, em ocasiões passadas chegou a prometer publicamente toda e qualquer ajuda à classe teatral, “mas quando do cumprimento de tal promessa, omitiram-se completamente. Relegados a um segundo plano, os artistas lutam com dificuldades para por em prática a sua arte. Já é hora dos departamentos de cultura assumirem realmente seu papel e cumprirem com suas obrigações, afinal, teatro é cultura”, finalizaram os integrantes da Feter [*sic*] (*O ESTADÃO*, 1982, n. p.).

Logo abaixo, em um sub tópico, a matéria fechava anunciando um curso

de teatro promovido pelo Sesc, com duração de 40 horas e sem uma “escola” definida, se utilizando de mestres como Augusto Boal e Constantin Stanislavski. A matéria, no entanto, não informa quem iria ministrar tal oficina, mas muito provavelmente, pode ter sido Alejandro Bedotti, pois se sabe que ele era o responsável por esta área dentro do Sesc.

Outra matéria, bem curta e sem identificação do veículo e sem data, mas que, a julgar pelo conteúdo, igual a outras três que abordaremos na sequência, pode ser do final de novembro ou início de dezembro de 1982. Além de curta, algumas linhas da segunda coluna estão borradas, impossibilitando a leitura completa. Quanto ao conteúdo, trata-se basicamente do anúncio da I Mostra-Circuito de Teatro, que foi realizada em dois turnos, daí, provavelmente o acréscimo do termo “circuito”. A Mostra ocuparia duas cidades, divididas em seis dias, três em Ariquemes (dias 03, 04 e 05 – não mais novembro, como anunciada, mas sim dezembro) e mais três dias em Pimenta Bueno (10, 11 e 12). Ainda de acordo com o documento, a Fetear dispõe de um ônibus que passará pelos municípios ao longo da BR-364 recolhendo os grupos. Já os coletivos de Guajará-Mirim, por tratar-se de outra rota, deveriam se deslocar até Porto Velho no intuito de utilizar o ônibus com destino àquelas cidades. A Mostra talvez possa ter sido realizada com os primeiros recursos recebidos pela Federação, ainda que não seja possível confirmar tal afirmação. Não obstante, lermos que “A I Mostra-Circuito de Teatro, é uma promoção da Federação de Teatro do Estado de Rondônia, INACEM, SEC/MEC, SECET, e das Prefeituras dos municípios de Ariquemes e Pimenta Bueno” (s.d., n.p.). Houve apenas apoio logístico ou acessaram recursos para tal realização? Ainda de acordo com a matéria, na ocasião seria eleito o Conselho de Grupos da entidade, responsável por “[...] discutir e aprovar a programação a ser desenvolvida pela Federação no decorrer de 1983” (s.d., n.p.).

Com a mesma temática, trata a matéria veiculada n`O *Estadão*, em 03 de dezembro de 1982, que tem como título “Mostra de teatro inicia hoje em Pimenta Bueno”. Basicamente anuncia a programação, que além de apresentações teatrais, contou também com oficinas. No primeiro dia, 03/12/1982, teve um “desfile de abertura”, seguido de apresentações na rua de todos os participantes, isso pelo período da manhã; já no período da tarde, duas oficinas: Teatro de bonecos e de história do teatro brasileiro; à noite apresentação do espetáculo

Sonho de Brauna do Grupo Rui Barbosa, da cidade sede, Pimenta Bueno. No dia seguinte, 04/12/1982, no período da manhã e da tarde seguiram as oficinas, à noite, apresentação do espetáculo *Pinta-Fu, o herói dos magros e oprimidos* do Grupo Apocalipse, de Porto Velho. No terceiro e último dia, 05/12/1982, pela manhã a apresentação de *Dr. Tijolo e sua turma sem miolo* do grupo Quebracabeça, também de Porto Velho; pela tarde foram desenvolvidas algumas oficinas; e à noite, encerrando a programação, apresentação da peça *Homo sapiens* do Grupo NATA de Ariquemes. A matéria finaliza anunciando que no fim de semana seguinte a Mostra continuaria em outra cidade, Ariquemes.

Outra matéria de 11 de dezembro de 1982, também d'O *Estadão*, com o título "Mostra de teatro: a 1ª fase trará mudanças. Agora a 2ª fase em Ariquemes", continua o assunto. O início da programação, na abertura da Mostra, há certa repetição: "A programação começou com um desfile de abertura nas ruas da cidade [e] apresentações improvisadas ao ar livre" (O *ESTADÃO*, 1982, n.p.). Entretanto, é importante ressaltar a reunião do Conselho de Grupos da Fetear no primeiro dia, no período da tarde, pois não ocorreu na primeira fase da programação, ao menos a julgar pelas matérias já tratadas. Outro ponto é que após a reunião do Conselho de Grupos, teve início as oficinas para os participantes. Os espetáculos apresentados, em sua maioria, não eram os mesmos. Na primeira noite foi apresentado *O mundo mistério* de Raimundo Melo com o Grupo Arco Íris de Ariquemes. Aqui mais uma informação é acrescida, o nome dos autores. Também ficamos sabendo que havia debates após as apresentações. No segundo dia, após as reuniões do Conselho de Grupos, foram desenvolvidas as oficinas; à noite apresentação de *Os saltimbancos* de Sérgio Bardotti e Luiz Enriquez – o nome de Chico Buarque, responsável pela adaptação para o português, não aparece – com o Grupo Arribação de Porto Velho. É possível perceber quão intensos eram os encontros, já que as atividades preenchiam os três períodos, manhã, tarde e noite. No terceiro dia, 12/12/1982, a programação se iniciou, assim como na cidade anterior, portanto única repetição, com a apresentação de *Dr. Tijolo e a turma sem miolo* de Alejandro Bedotti, do Grupo Quebracabeça de Porto Velho. Após o espetáculo, Assembleia Geral com os participantes. A programação era encerrada pela apresentação do Grupo Arco Íris, com o espetáculo *Agonia* de Raimundo Melo. Não é possível divisar uma certa poética dos trabalhos apresentados, pois não

tivemos acesso nem a imagens e nem à sua dramaturgia ou outros elementos cênicos. Quanto a dramaturgia, havia muitos textos criados por integrantes dos próprios coletivos, seja por já exercerem essa função como, Alejandro Bedotti, seja pela dificuldade de as federações acessarem tais materiais, conforme se pode apreender a partir de Kühner (1987).

A matéria encerra informando que o presidente da Fetear, Fernando Benicasa, enviou ao jornal um comentário acerca dos resultados desta primeira fase da Mostra. Reproduzimos o comentário na íntegra pela importância histórica do documento e pela reflexão acerca dos louros e problemas daquela organização teatral que se iniciava em Rondônia:

A primeira fase da Mostra Circuito de Teatro em Pimenta Bueno foi bem. Muita coisa aconteceu e dependerá da gente de teatro o aproveitamento delas todas para uma melhor organização. Creio que vontade não nos falta. Devemos sim aprender a concentrar nosso esforço para enfrentarmos as dificuldades.

Do que fizemos para avisar ao povo de teatro do Estado, muita coisa encontrou barreiras e assim, em Pimenta Bueno não estiveram os grupos de Vilhena, Colorado, Jiparaná *[sic]*, Presidente Médici, Espigão etc. As Semec's [Secretarias Municipais de Educação e Cultura] dessas cidades não nos ajudaram. Vem aí as mudanças e vamos aproveitar essa oportunidade.

Se lá em Pimenta Bueno fomos 30, seremos 50 em Ariquemes, pois o nosso ônibus foi parando de cidade em cidade e assim fomos descobrindo os problemas de cada cidade.

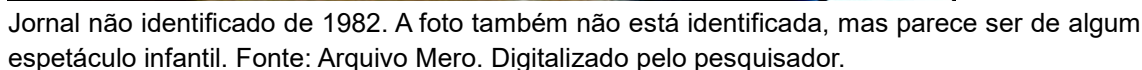
No Jaru, o pessoal da Semec detesta o pessoal de teatro e já provocou uma profunda brecha no movimento teatral daquela cidade. Esperamos entrar em contato com a Semec e o pessoal, para analisarmos os problemas em conjunto, e daí encontrarmos soluções favoráveis a uns e outros, para amanhã não sermos responsáveis pela falta de expressão cultural de nosso povo.

Foi importante para todos nós vermos os espetáculos apresentados lá em Pimenta Bueno. Foi também importante e fundamental os trabalhos nas oficinas (BENICASA *Apud O ESTADÃO*, 1982, n. p.).

O pequeno relato, escrito de maneira objetiva, direta, inclusive em relação às brigas com os poderes locais, escancarava as dificuldades, mas também a disposição para o possível entendimento, para que a organização teatral pudesse avançar em todo o estado.

Ainda sobre o mesmo tema, há uma matéria com data marcada a lápis

FIGURA 14 – Matéria em jornal, 1982



Se as dificuldades iniciais de falta de comunicação e da possibilidade de intercâmbio do fazer foram rompidas, outras surgiram, como foi possível observar a partir da reflexão do presidente da Fetear, Fernando Benicasa, na matéria anterior. Em certa medida, até os dias atuais há certa dificuldade de trocas entre os fazedores do estado de Rondônia, seja pela distância, seja pela continuidade da falta de apoio dos poderes públicos locais, que dirá naquele momento histórico, mas é possível perceber que os esforços continuaram e continuam. A reflexão segue, pois a matéria informa que estavam presentes na redação três membros da Fetear, Fernando Benicasa (Presidente), Sílvia Regina Fernandes (Secretária) e Ângela Cavalcante Bedotti (Assessora Cultural), que conversaram com o repórter (não identificado – mas, provavelmente, muito próximo dos artistas) sobre a Mostra e a Federação. Para o presidente o objetivo de realizar uma Mostra-Circuito não foi da diretoria, mas uma decisão tomada no Congresso Estadual, realizado em Ouro Preto D'Oeste, e o fato de ser realizado no interior do estado era justamente para não se concentrar na capital, onde as trocas seriam mais fáceis. A matéria intercala o diálogo dos três membros da Fetear, Ângela Cavalcante argumenta: “Muitos trabalhos estão sendo desenvolvidos no interior e ninguém toma conhecimento. Por isso o Congresso resolveu escolher dois municípios para que os melhores trabalhos de Ouro Preto, Ariquemes, Pimenta Bueno e Porto Velho fossem apresentados” (1982, n.p.). O repórter relata a discussão entre os três acerca de “qualidade” entre a produção do interior e da capital. Sílvia afirma que “[...] em todos os festivais aqui, o interior ganhou”, ao que Ângela interrompe, chamando atenção que “[...] a competitividade não é produtiva, é um traço negativo” e apresenta exemplos de outras federações. O tema da competição era importante, pois, na medida em que chegaram um pouco depois na estruturação da Federação, é certo que tomaram contato com as discussões da Confenata e de outras federações em que os resultados tinham mostrado que a competitividade entre os grupos, ainda que apenas em festivais, não agregava (Cf. KÜHNER, 1987). Na sequência Fernando Benicasa apazigua, ao chamar a atenção para questões mais básicas:

O principal de tudo mesmo é que até agora, a maioria das informações que nós mandamos para os municípios nem chegou ao pessoal de teatro. Acho que esse problema de comunicação é até um reflexo da condição de Rondônia: de

repente você não consegue nem falar com as pessoas (1982, n.p.).

A comunicação não deveria ser fácil e não é possível sabermos como era feita. Ângela Cavalcante, em entrevista para esta pesquisa, explicou que conversava por telefone toda semana com o pessoal da Confenata, mas, de acordo com Kühner (1987) a comunicação entre federações e a Confenata ocorria também por cartas. Talvez no estado usassem os mesmos meios e até o apoio da comunicação oficial do estado, como os malotes. Com relação ao deslocamento também não era fácil, afinal as estradas naquele momento histórico, pelo menos nos períodos chuvosos, eram extremamente difíceis de trafegar, a BR-364 só foi asfaltada em 1984.

Outro ponto que a matéria aborda, são as oficinas, a de teatro de bonecos, ministrada por Jango Rodrigues e Alejandro Bedotti; teatro de comunidade por Ângela Cavalcante; e a de teatro popular, ministrada por Ademir Simplicio da Mota. Sem dúvida, para muitas pessoas, essas introduções foram o primeiro contato com o teatro, já que, naquele momento eram raras tais formações, como se pode apreender a partir do relato de Lu Rodrigues já apresentado.

Por ser a mais extensa, de página inteira, a matéria tem alguns subitens, um deles intitulado “Federação, um bebê”, em que se questiona se o teatro em Rondônia melhorou após a criação da Fetear. Evidente que tudo era muito recente, mas vale citar a resposta de Fernando Benicasa: “Acho prematuro dizer algo sobre isso. A Federação tem dois meses, até agora temos apenas nove grupos filiados e essa Mostra é que nos dará condições de sabermos quantos grupos temos no Estado” (1982, n.p.), logo, qualquer discussão mais aprofundada acerca da Federação naquele momento era prematura e o presidente estava ciente disso, no entanto, a Mostra era uma espécie de censo acerca dos fazedores teatrais no estado. Na sequência se discute sobre a diretoria eleita e os motivos de a sede localizar-se na capital. Ângela Cavalcante afirma que não se impuseram e continua: “O Congresso entendeu que por nós estarmos mais próximos ao governador, dos órgãos de Estado, em contato com outros Estados, tivéssemos maiores condições. Por isso todos escolheram Porto Velho como a sede” (1982, n.p.). A proximidade aludida por Ângela Cavalcante é física mesmo, posto os órgãos públicos estaduais estarem sediados na capital,

os coletivos reunidos no Congresso entenderam que o melhor seria ter a sede nessa localidade. Cavalcante informa ainda que a eleição contou com três chapas, todas de Porto Velho. A matéria segue informando como estava estruturada a Fetear e como eram tomadas as decisões: “Como diretoria, nossa função é apenas executar o que é determinado pelo Conselho [de Grupos] e pelo Congresso [Estadual de Teatro], esclarece Fernando” (1982, n.p.). No que tange ao poder público, ainda que fosse obrigação apoiar as ações da Fetear, no entender dos membros da diretoria, nem sempre a Secet apoiava tais ações. A conversa se desdobra também em relação à história do teatro no estado, ao que Benicasa responde que o teatro por aqui se desenvolveu nas ruas e praças, até porque “[...] nenhuma cidade do estado tem um prédio para apresentação” (1982, n.p.). Afirma que há uma relação muito popular do teatro, desde os barbadianos⁸² aos migrantes mais recentes. Ângela Cavalcante intervém e complementa o tema:

Algo primordial disso, não ter gente intelectualizada, que não fez curso, nem nunca viu teatro, mas tem aquele gérmen, porque viu no circo, e de repente essa pessoa se entusiasma. Com o grupo Arribação aconteceu um negócio interessante. Enquanto o pessoal ensaiava a peça *Saltimbancos* o guarda noturno do Sesc ficava toda noite olhando, observando, e até que um dia pediu para entrar. Hoje ele faz o papel do burro nesta peça, conta Ângela (1982, n.p.).

A observação é importante, pois formações mais sistematizadas, digamos assim, são muito recentes no estado de Rondônia. Desse modo, o processo de aprendizagem ocorria por meio de oficinas, cursos livres e trocas. Nesse sentido, os encontros, as mostras e os festivais eram fundamentais para o acesso às técnicas teatrais. De qualquer modo, concluem aqueles membros da diretoria da Fetear, o teatro precisava avançar, que ainda estavam no começo e para tanto era preciso estudar, discutir e ainda, na concepção deles, teriam muitos artistas “emotivos”, isto é, que não aceitavam críticas: “Não temos teatro, falta muita

82 Assim são chamados os afro-antilhanos que migraram para Porto Velho no início do século XX, ainda durante a construção da EFMM. Por serem colônia da Inglaterra, eram alfabetizados em inglês, com mistura oral do dialeto bajam, ao migrar, tiveram que aprender o português e aculturar-se na cidade. Cf. BLACMAN, Cledenice; AREMA, Dagoberto Buim; BRABO, Tânia Suely Antonelli Marcelino. Afro-Antilhanos em Porto Velho, Brasil: história, cultura e alfabetização. In: *Revista Humanidades e Inovação*. Palmas, RO, v.7, n. 7-7, 2020. P.48-62. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/index>. Acesso em: 03 out. 2022.

prática para os grupos, até então acostumados a peças religiosas” (1982, n.p.). Ângela Cavalcante e Fernando Benicasa concluem: “Aqui é difícil sim. Como o é no Brasil todo: profissionais reclamam, amadores reclamam” (1982, n.p.). Por fim, os três integrantes da Fetear reclamam também sobre a ausência de um prédio adequado para se apresentarem, pois até aquele momento Porto Velho não dispunha de um teatro.

O último subitem da matéria aborda o teatro infantil, no qual são perguntados se há uma moda, e concluem informando ao repórter não ser o adulto quem leva a criança ao teatro, mas “[...] a criança que leva o adulto ao teatro” (1982, n.p.), daí a importância de fazê-lo bem feito, só assim se criará o hábito nesse público. Consta-se também que o teatro infantil é mais presente na capital, entre os grupos que naquele momento faziam teatro infantil estavam o Apocalipse, Porantim, Quebracabeça e Arribação, todos de Porto Velho.

Pelos poucos documentos de que dispomos, parece que as programações eram criadas conforme se conseguia recursos/apoios para suas realizações, assim como mudavam também os nomes. Uma matéria de quase página inteira, portanto, bem maior que as anteriores, publicada em um jornal do interior do estado, *Tribuna Popular*, da cidade de Cacoal, com data de 18 a 25 de agosto de 1984, dois anos após a constituição da Fetear, tem como título: “Federação de Teatro amador de Rondônia – FETEAR”. A matéria se inicia da seguinte maneira: “Estará acontecendo durante a 1ª Temporada de Teatro de Rondônia, a ser sediada em Cacoal de 1 a 9 do próximo mês [setembro] mais um Conselho de Grupo, do qual participarão representantes de todos os grupos de teatro amador do Estado” (*TRIBUNA POPULAR*, 1984, p. 9). Logo, mais um evento no qual se aproveitava para reunir o Conselho de Grupo ou visse versa, isto é, desfrutaram da reunião para criar uma programação com os grupos ali presentes. De acordo com a matéria todos os espetáculos foram apresentados no Salão Paroquial da Igreja Sagrada Família, sendo os seguintes: *Salimbancos* (Grupo Porantim, Porto Velho), *Banda Picolé* (Grupo Quebracabeça, Porto Velho), *Pitatu contra o Cão sinistro* (Apocalipse, Porto Velho), *A bruxinha Dorotéia* (Grupo Arterial, Ji-Paraná), *Vida vida de Gina* (Grupo Anajara, Ji-Paraná), *Pluft, o fantasminha* (Grupo Asas, Cacoal). Na sequência da matéria há uma entrevista com o Secretário Adjunto de Cultura, Esporte e Turismo de Rondônia (SECET/RO), Izaías dos Santos, quem o entrevistou foi uma pessoa

identificada apenas como Ricardo, que conhece bem o movimento teatral, logo, pode ter sido Ricardo Moreira, que à época residia em Cacoal e foi um dos fundadores do Grupo Asas. Da entrevista cabe destacar uma questão importante feita pelo entrevistador, que se coaduna com os objetivos da Confenata e da Fetear, diz respeito ao fato da SECET, em sua interpretação, limitar as suas ações à capital, ao que o secretário responde, responsabilizando os municípios:

O Estado tem que dar condições para a municipalização, mas para o próximo ano será realizado um projeto de apoio aos municípios visando a interiorização das áreas de esporte, cultura e turismo. No que concerne à parte de custeio, diante disso se deixa a cargo dos prefeitos” (SANTOS *apud* TRIBUNA POPULAR, 1984, p. 9).

Perguntado ainda se há verbas específicas na pasta para a área do teatro, o secretário informa que os recursos são divididos em três áreas: “restauração do patrimônio histórico, difusão artístico-cultural e desenvolvimento cultural” e que verbas para a Fetear, proposta tirada no Encontro Estadual, seria destinada para a montagem, “[...] invés de compra de espetáculos” (TRIBUNA POPULAR, 1984, p. 9).

Então, apesar dos poucos documentos, foi possível conhecer um pouco das ações da Fetear, sobretudo em seu início, como Mostra-Circuito, Temporada de Teatro e o Festival Madeira-Mamoré, que teve sete edições, sendo a última realizada em Guajará-Mirim em 1989, junto com o Festival Internacional de Artes. A Fetear foi fundamental para certa estruturação do teatro no estado de Rondônia, apesar das imensas dificuldades fincou raízes profundas e depois dela o teatro não parou de se desenvolver, ainda que se possa afirmar que as dificuldades permaneçam. Além disso, a Federação promoveu, às vezes com apoio da Confenata, diversas ações formativas e suas diretorias⁸³ lutaram para que fosse implantado uma política pública de cultura no estado. Nesse âmbito da política pública, houve uma tentativa em 1987 (Fig. 15), conforme edital publicado em 25 de junho de 1987 no jornal *O Estadão*, mas que teve uma edição anterior, posto que o próprio edital cita a edição de 1986. O Edital foi realizado

83 Conseguimos apurar os nomes de alguns diretores, mas não de todos aqueles/las que compuseram as diretorias, exceto da primeira, pois as matérias tratadas traziam os nomes. Assim, logo após Fernando Benicasa, primeiro presidente, foi seguido por Ricardo Moreira, por duas gestões, conforme entrevista concedida a mim. Por fim, o documento do edital (Fig. 15) apresenta o nome de Jango Rodrigues como presidente naquele período.

de forma conjunta entre Inacen/Minc, Secet e Fetear, conforme se pode lê no *caput*:

O Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEM, do Ministério de Cultura – MINC, Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo – SECET de Rondônia e a Federação de Teatro Amador de Rondônia – FETEAR, fazem publicar, para conhecimento dos interessados o presente Edital, que regulamenta a concessão de Auxílio no valor de Cz\$ 280.000,00 (duzentos e oitenta mil cruzados) para montagens de espetáculos de Teatro e Dança no Estado [...] (*O ESTADÃO*, 1987, n. p.).

Cada grupo podia pleitear até Cz\$ 20.000,00 (vinte mil cruzados) e deveria realizar no mínimo seis apresentações. O Edital era assinado por Abelardo T. de Castro Filho (Secet/RO), João Batista Lima Rodrigues, mais conhecido como Jango Rodrigues (Fetear) e Reinaldo Maia (Inacen). De lá pra cá não se pode dizer que as políticas públicas tenham avançado muito, a Secretaria foi reduzida a Superintendência e ganhou mais pastas dentro dela – Superintendência de Juventude, Esporte, Cultura e Lazer (Sejucel/RO)⁸⁴. As verbas parecem continuar a depender de outras instâncias, pois o único momento em que os artistas rondonienses tiveram mais acesso a recursos destinados às suas áreas foi durante a pandemia de Covid-19, graças a Lei Emergencial 14.017/2020, Lei Aldir Blanc, que destinou pouco mais de 18 milhões de reais ao estado⁸⁵, gerando uma profusão de eventos, produções e registros como nunca havia ocorrido. Entretanto, a política pública nessa área continua incerta no estado, pois mesmo tendo um fundo de cultura desde 2012, o Fundo Estadual de Desenvolvimento da Cultura – FEDEC/RO⁸⁶,

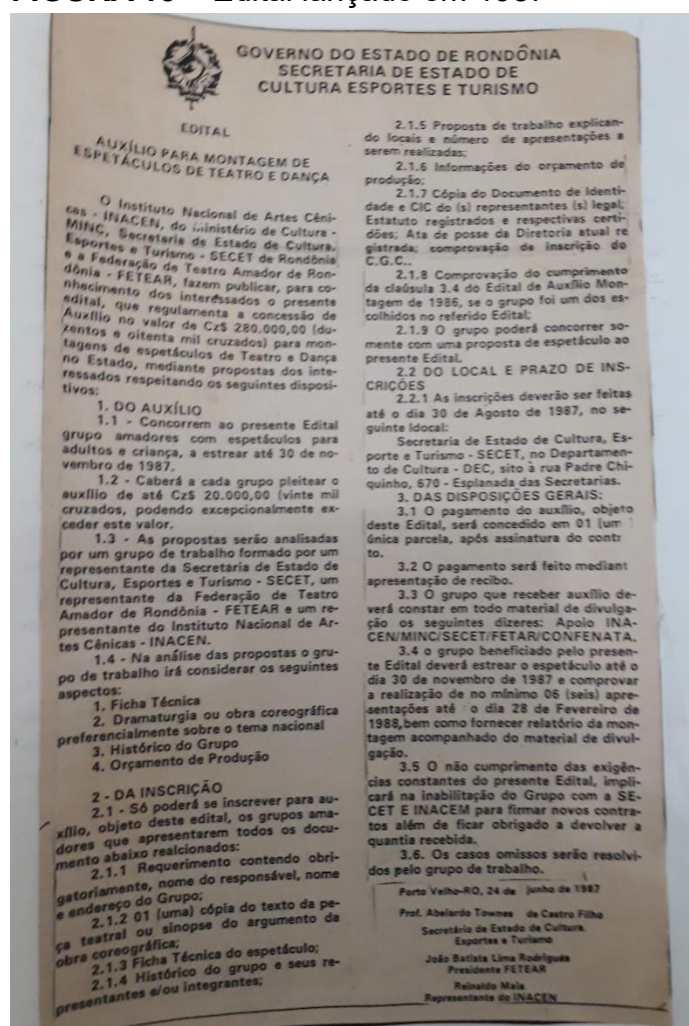
84 Desde os anos 1980, especificamente a partir de 1982, houve diversas mudanças, na pasta, inclusive de nomenclatura, pois nasce como Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo (Secet), tendo como primeiro secretário Vitor Hugo; em 2000 passa por novas mudanças e se torna a Secretaria Estadual dos Esportes, da Cultura e do Lazer (SECEL), em outubro de 2013 perde o status de secretaria e passa a ser apenas uma superintendência vinculada à pasta da Educação; em dado momento, que não conseguimos identificar, muda a nomenclatura e ganha mais responsabilidades e se chama Sejucel – Superintendência da Juventude, Cultura, Esporte e Lazer e em 2023 volta a ser uma Secretaria, mantendo a nomenclatura, na qual a cultura ganha uma superintendência dentro da pasta, e que até o momento da escrita ainda não havia sido totalmente reestruturada. Só este percurso já demonstra o apreço da cultura na vida política de Rondônia.

85 Cf. Calendário de execução dos projetos Aldir Blanc. Disponível em: <https://rondonia.ro.gov.br/secel/institucional/2-cultura/editais-lei-aldir-blanc/calendario-de-execucao-dos-projetos-aldir-blanc/> Acesso em: 21/06/2022.

86 Lei Nº 2747 DE 18/05/2012. Disponível em: <http://ditel.casacivil.ro.gov.br/COTEL/Livros/Files/L2747-PL.pdf> Acesso em: 21/06/2022.

regulamentado em 2017, e que faz parte da Constituição do Estado, vem sendo constantemente desrespeitado, seja por sua intermitência, seja por não destinar os recursos adequadamente conforme prevê a lei. Quanto ao município de Porto Velho, também não tem Secretaria de Cultura, mas sim uma fundação: Fundação Cultural de Porto Velho – FUNCULTURAL. No campo da política pública, e em específico do teatro, existe na cidade uma lei que visa fomentar a produção teatral, é a Lei 1820 de 1º de julho de 2009⁸⁷, mas que, no entanto, nunca saiu do papel.

FIGURA 15 – Edital lançado em 1987



Edital para montagem nas áreas de dança e teatro, em uma parceria entre Inacen, a Secet e a Fetear. Fonte: Arquivo do Mero. Digitalizado pelo pesquisador.

87 Cf. Lei 1820/2009. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/ro/p/porto-velho/lei-ordinaria/2009/182/1820/lei-ordinaria-n-1820-2009-disciplina-a-criacao-do-programa-municipal-de-fomento-ao-teatro-para-a-cidade-de-porto-velho-na-forma-que-menciona?r=p>. Acesso em: 21 jun. 2022.

3.5 Anos 1990: refluxo e novos atores em cena

A década de 1990 é o período de chegada do neoliberalismo ao Brasil com Fernando Collor de Melo, “o Fernando I”, como foi chamado por tanta gente (devido à sua arrogância), época de desmontes, aprofundado com Fernando II (Fernando Henrique Cardoso), extinção de órgãos públicos de cultura, desarticulação e fim da Confenata, o que pode ajudar a explicar certo arrefecimento do movimento teatral em Rondônia.

Em 15 de março de 1990, o Brasil viveu um dos períodos mais conturbados de sua história. Naquele momento, ao assumir a Presidência da República, Fernando Collor de Mello editou um pacote com uma série de medidas provisórias que, entre outros aspectos, extinguiu o Ministério da Cultura (MinC), a lei de incentivo cultural [Lei Sarney] e órgãos culturais da União. A reforma administrativa imposta ao país pelo governo Collor promoveu o desmonte das instituições culturais (FERRON, 2017, p. 11).

A própria Confenata, além dos conflitos internos, irá, sem finalizar suas atividades oficialmente, também desaparecer, ou seja, a instituição até onde pudemos apurar, nunca foi encerrada, mas suas ações foram findando e a sua documentação também se perdendo. O mesmo ocorreu com a Fetear, acabou sem acabar e sua documentação foi perdida. Um relato de um dos integrantes da Federação de Teatro Amador do Distrito Federal (Fetadif), Carlos Augusto Pereira da Silva, que também integrou a direção da Confenata, nos oferece uma certa dimensão do destino de muitas federações naquele momento histórico:

Em 1985 ou 1987, não me lembro ao certo, nós alugamos uma sala lá no CONIC⁸⁸, no Venâncio Terceiro, para funcionar a sede da CONFENATA, assim a FETADIF passou para lá, nessa sala, também. Depois, com o surgimento da então Casa do Teatro Amador (em abril de 1991), mudamos para lá para deixarmos de pagar aluguel e economizarmos o pouco dinheiro que tínhamos – nessa época eu era presidente da CONFENATA, na verdade, desde [19]89 a abril de 1991 eu fui presidente da Confederação. [...] Nessa mudança levamos a mesa, as cadeiras e os dois armários de aço que tínhamos, cada um com quatro gavetas

88 “[...] é um centro comercial e cultural composto por 14 prédios localizado na Asa Sul, próximo à Plataforma Superior da Rodoviária do Plano Piloto e de frente para a Esplanada dos Ministérios em Brasília”. Disponível em: <https://visitebrasil.com.br/turismo/conic-brasil>. Acesso em: 30 ago. 2023.

para pastas suspensas, sendo um da Confederação e outro da FETADIF. Neles guardávamos tudo o que tínhamos de papéis, atas, reuniões, nomes dos grupos, cartazes, programação de evento, boletim/ jornal informativo e tudo mais de memória. [...] Um belo dia, precisei de uns documentos e fui visitar lá para conseguir o que desejava. Quando cheguei, vi que não tinha mais a documentação da nossa organização. Perguntei onde estavam os papéis e foram me levar lá. Estava tudo num armário embutido, no alojamento da Casa do Teatro Amador, num lugar onde respinga quando chove, entrava vento e poeira o tempo todo e assim tudo estava apodrecendo no canto, armário de madeira, com papel e tudo mais apodrecendo... [...] Em 1995, voltei lá e vi que estava do mesmo jeito, abandonado. Assim, avisei que pegaria aquele material para mim, o pessoal já me conhecia e ninguém se opôs. Logo, peguei a maior parte da documentação da Confederação (veio pouca coisa da FETADIF, na verdade só o que era correlacionado da Confederação com a FETADIF veio junto, ou seja, pouca coisa dela), coloquei no porta-malas do meu carro e trouxe para casa. O que coube no porta-malas eu trouxe, o que não deu, ficou lá no tal armário. (SILVA, *apud* ARAÚJO, 2021, p. 6-7).

Em Porto Velho, nas conversas formais e informais, ninguém soube ao certo explicar o fim da Fetear, quanto a sua documentação foram muitas as possíveis explicações: teriam sido jogados na rua, quando a Fetear foi desalojada de sua sede, ou que alguém teria queimado, ou ainda que talvez alguém, não se sabe ao certo quem, teria pego a documentação e guardado. Suely Rodrigues (2017), que chegou na cidade no início da década de 1990, em entrevista, explicou que nunca se integrou à Fetear, por justamente achá-la bastante confusa naquele momento. De qualquer maneira, esta associação de artistas plantou raízes profundas no movimento teatral, como bem afirma Valdete Sousa:

A Federação de Teatro Amador de Rondônia ajudou a construir a história do teatro rondoniense, pois foi nesse momento que os artistas daqui se conectaram com outros fazedores de arte dentro do estado, no Brasil e nas Américas. O contato que a Fetear mantinha com a Confenata e com diferentes artistas fortaleceu o movimento e possibilitou a continuidade das ações que seguiram reverberando no teatro de Rondônia nos anos seguintes (SOUSA, 2022, p. 34).

Assim, quando veio o momento difícil para todas/os as/os fazedoras/es de

teatro, não só aqui, mas em grande medida para todo o Brasil, elas/es tinham lastro para a sua reinvenção. Uma coisa é certa, a Fetear havia criado no estado certa “tradição” em relação aos festivais, mostras e encontros teatrais, bem como sobre a importância de se organizar politicamente. Assim quando o momento ficou difícil para algumas pessoas, vindo inclusive certa desarticulação entre capital e interior, a forma de sobrevivência foi a ida, por exemplo, para dentro das escolas e a criação de um festival: Festival Estudantil Municipal de Teatro (Femut). É daí que surgiu também certa polêmica, como a aludida por Kenny Frazão em entrevista dentro do projeto “Conversas de Quinta”, de que a ida para as escolas foi devido à pressão do Sated/RO pela profissionalização de todos e todas, leia-se obrigar que todos/as os/as artistas tirassem o registro profissional, o DRT, foi o que teria feito com que os/as artistas buscassem alternativas. Além de Frazão, Chicão Santos, Cláudio Vrena, dentre outros, mencionam este ponto polêmico. Tal perspectiva, porém, é contraposta por Firminetto Mendes, à época e ainda atual (2023) presidente do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Rondônia (Sated/RO), em entrevista concedida para esta pesquisa via *Google Meet*, em 20/05/2020. Para Firminetto, o que havia eram “oportunistas” que já sendo profissionais, buscavam acessar verbas destinadas aos amadores: “Então ou você é uma coisa ou outra, entende, meu nobre?”⁸⁹ Além disso, Firminetto afirma que o Sindicato sempre teve espaço destinado aos amadores. De qualquer modo, em período conturbado e de desmonte, muito provavelmente os recursos eram mais que escassos e qualquer pressão acerca da profissionalização não deve ter sido fácil para quem já se equilibrava em um espaço frágil, sem consolidação e sem políticas públicas, até porque se não há garantias de recursos ainda hoje, que dirá naquele momento da história.

Talvez houvesse outros problemas afligindo os artistas, além da real falta de apoio do poder público. Há um texto de Alejandro Bedotti, publicado no jornal *O Imparcial*, em 23 de dezembro de 1986. O autor inicia sua reflexão afirmando que a arte “[...] como elemento útil à sociedade deve ser discutida entre artistas e intelectuais” (1986, n.p.), posto que os reacionários não conseguem dimensioná-la, além de ver na arte algo apenas nocivo e pernicioso. O texto é um apelo para que os artistas sejam ouvidos e também que o público vá ao

89 Entrevista realizada por via remota, dia 20/05/2020.

teatro. Então, havia por parte de alguns artistas certa inquietação com a real inserção social do teatro, ao menos a julgar pelo pequeno texto em tela. Bedotti afirma que vários espetáculos foram criados no semestre anterior daquele ano, citando *Era uma vez lá no Cai n'Água* (Grupo É do Mela Volta ou do Mela Continua?), *A maravilhosa estória do sapo Tarô-Bequê* (Grupo Quebracabeça), *Os vizinhos* (Grupo Oficina do Sesc) e estava para nascer o espetáculo *Chico Rei* (Grupo Água de Chocalho).

Estes espetáculos criados e montados por artistas locais são o reflexo da seriedade com que o teatro está sendo encarado de um tempo para cá. Os grupos têm a preocupação de criar e recriar (independente de leis) a realidade do homem Humano, o essencial, o profundo, o verdadeiramente artístico. Sabe-se que para uma obra ser completa, deve percorrer três momentos indispensáveis: o momento da autoria, o da montagem e a própria apresentação, ou seja, o da participação do público. Curiosamente, esta trilogia não funciona em nossa cidade. Há o autor, há o ator, mas cadê o público (BEDOTTI, 1986, n. p.).

Bedotti aproveitava para cobrar também um espaço apropriado, o teatro municipal, que não existia, mas o apelo se destinava sobretudo ao público, que este comparecesse às apresentações, fortalecendo, assim, o movimento teatral. Então, já havia certa contradição no coletivo, que, talvez pela falta de real apoio do poder público fez com que, apesar de extremamente fértil, aqueles artistas dos anos 1980 não fincassem raízes na sociedade. Assim, quando veio a polêmica com o Sated/RO e a cobrança pela profissionalização, fruto provavelmente de uma leitura errada da situação daqueles/as artistas, pode ter sido a gota d'água. Embora, se não fincou raízes mais profundas socialmente, ao menos entre a própria categoria, sedimentou um caminho sem volta, no sentido de continuarem a produzir, a criarem, mesmo com e apesar das tantas dificuldades.

De todo modo, polêmicas à parte, o nascimento do Femut no início dos anos 1990 deu certo fôlego à cena, pois estimulava jovens e crianças nas escolas a experimentarem e produzirem espetáculos teatrais, ainda que dentro de certo clima de competição, pois diferentemente das mostras e do Festival Madeira-Mamoré realizado pela Fetear, o Femut era um festival competitivo, o que foi avaliado posteriormente por Cláudio Vrena, idealizador e primeiro coordenador do evento, como um erro (FRAZÃO, 2013). Ainda assim, muitos

jovens foram estimulados nas diversas edições daquele festival e continuaram a fazer teatro, alguns deles atuam na cena porto-velhense ainda hoje, é o caso da própria Kenny Frazão, de Nery Rodrigues, entre outros. Vejamos melhor este e outros festivais.

3.6 Festivais: Femut, Amazônia Encena na Rua e Palco Giratório

Kenny Frazão em seu Trabalho de Conclusão de Curso (2013), fez um levantamento histórico acerca do Festival Estudantil Municipal de Teatro (Femut), ao realizar dez entrevistas e consultar arquivos pessoais de alguns artistas e será este material que nos orientará para tratarmos deste festival. Frazão (2013) chega à conclusão de que no final dos anos 1980 a Fetear havia perdido força, as produções teatrais decaíram e o público havia desaparecido. É neste momento, mais precisamente no início dos anos 1990, que Cláudio Vrena⁹⁰ foi convidado a assumir a Divisão de Cultura Escolar da Secretaria Municipal de Educação de Porto Velho (Semed), momento em que idealizou, em conversas com outros artistas, o projeto do Femut.

Apesar de ter sido o principal festival da década de 1990 em Porto Velho, como as demais ações ligadas ao teatro, Frazão (2013) alerta para a pouca documentação existente e o descaso com a memória por parte da Semed, principal realizadora do evento. A imagem que ela apresenta do arquivo é desoladora (Fig. 16). Não à toa ela também teve que trabalhar com a história oral, pois são as pessoas a memória viva daquele momento histórico.

Acerca do contexto histórico e do surgimento do Femut, a entrevista que Kenny Frazão realizou com Cláudio Vrena é elucidativa:

[...] no final da década de [19]80 a gente estava saindo de um período da Federação de Teatro, ou melhor, a Federação de Teatro estava em decadência, um momento de auge em que houve um *blackout*; ela viveu um momento de auge, a gente tinha um movimento de teatro muito forte em Rondônia. E a

90 Cláudio Vrena é um ator, diretor e artista plástico importante na cena teatral porto-velhense. Por diversas vezes tentei conversar com ele, primeiro convidando-o a participar do Projeto Conversas de Quinta, mas ele teve problemas de saúde à época. Em outros momentos, sua agenda ou novamente sua saúde não permitiram nosso encontro. Assim, ficamos sem o seu registro. Mas o trabalho de Frazão (2013) tem duas entrevistas com o artista e outra pesquisadora, Maria Luzia Ferreira Santos (2021), também realizou uma entrevista com ele, esta segunda mais focada em sua prática com bonecos. Tais materiais, pela sua relevância, suprimem a ausência de nossa conversa/entrevista.

gente tinha uma preocupação, parece, assim, que a gente percebia que o teatro estava sem público, a gente não tinha atores, a gente não tinha público e a gente se preocupava com isso. O que está acontecendo? E vinham aquelas indagações, assim, a gente se reunia nos barzinhos da vida, nos ambientes onde se encontravam e tinha essa interrogação: o que acontecia com o teatro? Não tinha público, não tinha atores fazendo teatro, um *blackout* e a Federação também em decadência [no] fim dos anos 1980 (VRENA *apud* FRAZÃO, 2013, p. 13).

FIGURA 16 – Arquivo Semed



A imagem é bastante esclarecedora em relação ao cuidado com os documentos e com a memória cultural. Foto: Kenny Frazão. Fonte: Festival Estudantil Municipal de Teatro – FEMUT: o teatro da década de [19]90! FRAZÃO (2013).

É em tal contexto, especificamente no ano de 1991, que Cláudio Vrena assume, então, a Divisão de Cultura Escolar e se reúne com amigos/as para pensar maneiras de incentivar a cena teatral local. Assim, surge a proposta de realização do Femut, visando criar uma relação com a cena teatral, mas sobretudo visando atrair público, bem como criar possibilidades para o surgimento de novos artistas. Afirma Kenny Frazão:

Este ator, Cláudio Vrena, artista plástico com a experiência que tinha anteriormente na Federação do Teatro Amador, foi figura determinante na materialização do Projeto Festival Estudantil

Municipal de Teatro – FEMUT, dirigido às escolas públicas e privadas da rede de ensino regular, supletivo, ensino fundamental e médio, no município de Porto Velho, proporcionando a integração de alunos e professores de diversas áreas em atividades multidisciplinares, retornando assim, cada vez mais a pesquisa teórica e prática das artes cênicas, levando-os a uma maior formulação como indivíduos capacitados a reflexões pessoais diante da realidade que os cerca (FRAZÃO, 2013, p. 15).

Um aprofundamento da história do artista Cláudio Vrena pode ser encontrado no livro *A arte de produzir bonecos e sua manipulação: a estética e a plástica dos bonequeiros de Porto Velho*, de Maria Luzia Ferreira Santos (2021), publicado graças a Lei Aldir Blanc e que conta com várias entrevistas de bonequeiros. Acerca de Cláudio Vrena, entre outras coisas, lê-se o seguinte:

Nasci em Cianorte, Paraná, sou de 1958 e comecei no teatro apresentando na igreja e sempre gostei de arte e artes visuais. Quando cheguei em Rondônia, em 1975, fui parar em Cacoal um dia. Daí, lá fui assistir a um espetáculo, aí chegou o pessoal do teatro, eu não conhecia esse pessoal. Conheci naquele dia Jango Rodrigues Silveira. Fiquei tão encantado com o teatro de boneco, mas eu fiquei tão encantado, como se fosse um carimbo em mim...

Eu achei assim fenomenal as formas como eles apresentaram. Gostei muito do teatro de improviso que eles fizeram e fiquei apaixonado. Um dia, fiquei sabendo que ia ter um curso de teatro de bonecos em Porto Velho oferecido pelo Mobral [Movimento Brasileiro de Alfabetização]⁹¹, e aí eu fui fazer esse curso. Depois daquele dia, nunca mais parei, comecei a fazer teatro de bonecos e aí, cheguei em Cacoal, montei um grupo chamado Sol, em 1975. E mais na frente, vi que precisava estudar um pouco mais, aperfeiçoar, ter uma formação.

O grupo Sol era um grupo de teatro que criamos na cidade de Cacoal e não tinha muitas pessoas, não. Éramos em dez e nós apresentávamos em escolas, nas ruas, era teatro de bonecos. Paralelo ao grupo Sol, tinha o grupo Asas, era teatro de corpo, a

91 O Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), criado durante a ditadura civil-militar (1964-1985), foi um processo de educação de jovens e adultos em um Brasil de muitos analfabetos, entretanto foi extremamente contraditório, posto ter sido criado em oposição à uma educação popular, que tinha como modelo o método Paulo Freire – que acompanhava as mudanças do país nos anos 1950 e 1960. Não obstante, o Mobral tinha também um braço cultural e foi, ao que tudo indica, bastante ativo em Rondônia, realizando festivais, cursos de teatro, entre outras atividades culturais. Caberia uma pesquisa específica para levantar as ações encampadas pelo Mobral. Cf. O Mobral e o teatro, disponível em: <https://teatroempvh.blogspot.com/2023/02/o-mobral-e-o-teatro.html>. Acesso em: 08 ago. 2023.

gente “opinava” para trabalhar histórias populares, tipo assim *Chapeuzinho Vermelho*, *O Lobo Mau* e *os Três Porquinhos*. E teatro de improviso também, a gente fazia muito e a existência dele não foi muito longa não. E, logo eu vim embora para Porto Velho, então foi entre 1979 e 1982, eu acho (SANTOS, 2021, p. 18).

Os termos e/ou conceitos utilizados por Vrena, como teatro de bonecos, para formas animadas e “teatro de corpo” para o praticado por atores e atrizes, demonstra quão valorosos foram estes artistas em geral, que mesmo sem muito acesso a formação – Vrena posteriormente, quando chegaram os cursos de nível superior em Porto Velho, cursou Licenciatura em Teatro e depois Licenciatura em Artes Visuais –, a conceitos acadêmicos, organizaram grupos, festivais e trocas entre si, confirmando a máxima de Augusto Boal que todos podem fazer teatro, até mesmo os atores. Para Boal, o teatro era uma festa, em que o povo se manifestava livremente. “Veio a aristocracia e estabeleceu divisões: algumas pessoas iriam ao palco e só elas poderiam representar enquanto que todas as outras permaneceriam sentadas, receptivas, passivas: estes seriam espectadores, a massa, o povo” (BOAL, 2013, p. 13). Assim, consciente ou inconscientemente, o Femut pode ser visto como tal busca, ainda que com contradições, como veremos, posto que ao mesmo tempo que permitia a possibilidade de criação, levava certos vícios de uma prática da cena local. Vejamos.

No intuito de se fazer presente na cena, surgiram dois pontos de vista acerca do Femut e que Kenny Frazão desenvolve. O primeiro de Cláudio Vrena, que priorizava inicialmente o que chamou de “qualidade do espetáculo”, de modo a atrair o público em geral; mas quem, entretanto, poderia negligenciar o outro aspecto, o pedagógico, posto ser voltado aos estudantes. Tal aspecto é o ponto levantado e defendido por Ângela Cavalcante, que afirma:

[...] a gente tinha um consenso dos melhores trabalhos, dos melhores atores, melhores tudo; melhor direção, melhor luz. A gente tentou fazer assim uma coisa bem teatral mesmo, como nos moldes do teatro, talvez essa tenha sido a nossa falha; porque o teatro de escola não é um teatro profissional, e talvez, naquele empenho de fazer um teatro dos melhores, a gente acabou caindo nessa coisa da cópia do teatrão, do teatro profissional, que nós não tínhamos aqui, mas nós tínhamos um espelhozinho dele com os grupos amadores que atuavam aqui

na cidade (CAVALCANTE *apud* FRAZÃO, 2013, p. 19).

Além disso, a preocupação “profissional” ou de “qualidade” levou as escolas a buscarem grandes produções, isto é, a investir um gasto maior na realização das peças, ao menos no que tange à sua visualidade, o que tornava a relação desigual entre instituições públicas e privadas. Vrena afirma que percebeu este problema e a questão pedagógica, e buscou discutir isso com as escolas: “[...] era um projeto pedagógico onde a gente queria que fosse uma prática da escola, não fosse uma coisa planejada para o Festival, fosse uma prática cotidiana da escola no teatro” (VRENA *apud* FRAZÃO, 2013, p. 19). Desse modo, o aspecto da aprendizagem dos estudantes ficava um pouco prejudicado, posto que o foco se voltava para a competição dentro do Festival, em ganhar prêmio, ser o melhor, quando, na verdade, o objetivo era mudar minimamente quem fazia teatro, ou seja, era tão somente uma prática pedagógica, como afirmou Vrena:

Depois, mais tarde, a gente viu que isso era um projeto pedagógico, que o importante era experimentar; a criança ia experimentar o fazer do teatro e que essa aproximação com a arte ia começar a entender o teatro como área de conhecimento. O que a gente queria fazer exatamente era isso, fazer que o teatro tivesse esse pensamento, fosse área de conhecimento (VRENA *apud* FRAZÃO, 2013, p. 21).

Flávio Desgranges em *A pedagogia do espectador* (2010) estuda a relação “entre o teatro e a educação”, no qual toma um projeto desenvolvido na cidade de São Paulo em que foi coordenador na última etapa, o projeto Formação de Público⁹². O autor toma como discussão inicial também certo esvaziamento das salas de teatro: “O esvaziamento das salas teatrais reflete, possivelmente, o de uma arte essencialmente coletiva que se vê em confronto

92 Criado em 2001 pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, tendo sido realizado até 2004, foi extinto na troca de gestão em 2005. Enquanto durou, foram experimentados diversos procedimentos artísticos e pedagógicos. Só em 2004, a última edição do projeto contou com apresentações teatrais de onze grupos, selecionados por uma curadoria e teve a participação de 305 escolas, com um público estimado em 257.000 pessoas. Para maiores informações acerca do projeto Cf. DESGRANGES, Flávio. Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público. In: *Urdimento – Revista de Estudos de Artes Cênicas*. Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 75-83. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008075>. Acesso em: 04 out. 2022.

com a solidão da era moderna (DESGRANGES, 2010, p. 21). Se as salas teatrais em São Paulo sofriam devido certo individualismo e o avanço da mídia de massa que ocorria desde os anos 1970, o que dizer de Porto Velho, uma cidade na qual o teatro não pôde sequer se afirmar como uma arte significativa para tal sociedade? Para Desgranges, “A saída para o esvaziamento das salas, portanto, não se resume em facilitar o acesso do público a esse produto, mas consiste também em fazer os produtores teatrais perceberem a importância do espectador no evento” (2010, p. 25). Assim, tomando o pensamento do autor e ao refletir sobre Porto Velho, no caso do Femut, pode-se afirmar que houve uma certa “transferência” de conhecimentos teatrais por parte dos mais experientes e graças a eles muitos jovens puderam se utilizar da ferramenta teatro. Entretanto, faltou o que apregoa Paulo Freire, as condições para a construção do conhecimento: “[...] ensinar não é transferir *conhecimento*, mas criar as possibilidades para a sua produção ou sua construção” (FREIRE, 2007, p. 22).

A prova é que o Festival enfrentou problemas internos, relacionados à sua proposta, a equipe da Semed, principal responsável por sua realização, de acordo com Kenny Frazão e seus entrevistados, também não compreendia a proposta pedagógica e muitas vezes nem os profissionais das escolas, que optavam por seguir o modelo de “grandes produções”, necessitando de recursos que não dispunham. De todo modo, cabe ressaltar que o Femut funcionou como uma espécie de laboratório, ao fomentar o surgimento de novos atores, atrizes, diretores e dramaturgos. Assim, pelo menos do ponto de vista da proposta inicial, tendo como objetivo movimentar a cena porto-velhense, esta foi atingida.

[...] a gente começou a perceber que tinha frutos. A garotada vinha, a comunidade participava, vinham pesquisadores, vinha gente chegando de outros estados com ideias interessantes de teatro, chegando, se instalando no estado e participava com a gente. Os produtores culturais vinham, dentro desse festival de teatro, buscar elementos e pessoas que tinham certa aptidão para o teatro, para trabalharem com oficinas e colocarem em seus espetáculos de teatro (VRENA *apud* FRAZÃO, 2013, p. 23).

Dentre as pessoas que chegaram na cidade naquele período podemos citar Judilson Dias e Suely Rodrigues, ambos de Pernambuco. Suely chegou em 1990, logo começou a trabalhar no Sesc e em 1992 criou o Raízes do Porto, levando para o coletivo artistas forjados pelo Femut, como a própria Kenny

Frazão, Juraci Júnior e Jailton Viana. Este último afirma em entrevista a Frazão (2013), que começou assistindo aos espetáculos, participou de oficinas e depois começou a atuar. Elcias Villar, outro que se compreende como um devedor de sua carreira ao Femut, tendo sido inclusive seu último coordenador, afirma:

O FEMUT foi fundamental no meu desenvolvimento profissional, porque foi graças ao FEMUT que eu consegui surgir como diretor dentro do movimento, apesar de ter começado a fazer teatro em 1991, somente mais ou menos em [19]94 que eu comecei a participar do movimento. [...] O Festival formou muitas pessoas; digo para todo mundo que eu vim do Festival, eu sou um dos filhos desse Festival, o movimento teatral hoje tem muita gente que veio de lá [...]. Aliás, o movimento sobreviveu graças às pessoas que estavam, e que vieram do Festival e conseguiram sustentar todo o teatro dentro de Porto Velho (VILLAR *apud* FRAZÃO, 2013, p. 28).

Para Frazão (2013), o Femut acabou por cumprir seu papel pedagógico, inclusive podendo ser abordado dentro de uma perspectiva triangular (contextualizar, fazer e apreciar obras) de Ana Mae Barbosa, posto que os estudantes criavam espetáculos a partir de seus contextos e apreciavam os espetáculos de outros estudantes. Desse ponto de vista, a relação com o teatro nas escolas teria cumprindo certo papel transversal, pois como afirma Barbosa:

Sob o efeito das artes, as áreas mais afetadas positivamente ou expandidas são: ler e escrever, linguagem oral, apurar o foco de atenção e inteligência espacial. Cerca de três mil estudos em cognição e inteligência artificial comprovam que a inteligência espacial tem enorme impacto na vida humana e na aprendizagem (BARBOSA, 2008, p. 25).

Ao mesmo tempo, o Femut integrou ou aproximou os profissionais dos jovens pretendentes a artistas, pois levou-os para dentro das escolas, seja para ministrarem oficinas ou para dirigirem espetáculos. Apesar de contraditório, é neste processo que surgiu a categoria Instrutor de Arte, pois naquele período havia poucos licenciados em Porto Velho nas linguagens das artes (artes visuais, dança, música e teatro), para atender a determinação estruturante da Lei de Diretrizes e Bases (LDB/1996) na rede de ensino. O Instrutor de Arte, a partir da demanda do Festival – mas também da rede pública e privada de ensino –, criou um processo de diálogo com a legislação federal vigente, obrigando o poder público local a contratação de tais artistas pedagogos. A atuação do Instrutor de

Arte foi regulamentada pela Lei Municipal, Nº 140 de 31 de dezembro de 2001. Sobre tal processo afirma Cláudio Vrena:

Eu gostaria de salientar aqui [...] que a gente conseguiu articular não só esse movimento de teatro, que foi interessante, mas até abertura de postos de trabalho. Nós tivemos um momento aonde levamos a proposta para o prefeito, criamos uma categoria chamada Instrutor de Arte. Essa categoria é porque ainda não tínhamos mão de obra, não tínhamos pessoas que trabalhavam com isso, pessoas formadas, licenciadas na área de teatro (*apud* FRAZÃO, 2013, p. 29).

Entretanto tal categoria, o Instrutor de Artes, apesar de ainda existir até hoje, revelou-se um pouco complexa ou contraditória, pelo menos foi o que apontou o relatório de uma pesquisa de Iniciação Científica da estudante de Licenciatura em Teatro Sheila de Souza, com orientação do professor Luiz Daniel Lerro, intitulada *O ensino de Artes no município de Porto Velho* (2017). De acordo com o relatório apresentado, a pesquisa debruçou-se sobre a legislação que regulamenta tal categoria, como a Lei Complementar 140/2001 e a Lei Complementar 360/2009, bem como entrevistas com alguns desses profissionais. A primeira constatação da pesquisa é a de que, apesar de existirem alguns profissionais contratados desde os anos 1990, a regulamentação só veio uma década depois. O relatório confirma ainda que existia naquele momento, 2017, 93 servidores no cargo de Instrutor de Artes, lotados na Secretaria de Educação do Município, em sua maioria do campo da música, atuando sobretudo na Escola Jorge Andrade e Escola de Música Som da Leste, isto é, a maior parte destes profissionais não se encontram no ensino regular, mas nos chamados Centros Municipais de Artes e Cultura de Porto Velho. Acerca dos profissionais e pensando na LDB, ainda de acordo com o relatório, “[...] pouco, ou quase nada se sabe sobre as atividades desenvolvidas por esses instrutores, sobretudo se essas atividades atendem o que prevê os Parâmetros Curriculares de Artes” (SOUZA; LERRO, 2017, p. 1).

Apesar da autonomia que a LDB outorga aos municípios, e a última mudança exige formação de nível superior aos instrutores de arte, o resultado da pesquisa é preocupante pois o que está previsto nas leis municipais pesquisadas “[...] promove indefinições e equívocos quanto à abrangência dos percursos educativos da função Instrutor de Artes” (idem, 2017, p. 9). Além disso,

no que tange à discriminação das funções, “[...] observamos que essas, equivocadamente, fazem referência às ações do dançarino, do músico e do ator, e não àquelas atribuições do profissional (Professor ou Instrutor de Artes)” (idem, 2017, p. 9). Daí o questionamento: quem organizaria as atividades pedagógicas dos estudantes? A conclusão:

Quanto ao Instrutor de Artes (Teatro) é necessário dizer que as funções elencadas também não diferem daquelas de Dança e Música. Portanto, novamente a ênfase é voltada para o artista da cena, e não para o Instrutor de Artes (Teatro). O equívoco é evidente, pois a função do cargo não é “criar, interpretar e representar uma ação dramática”, mas ao contrário, deveria ser promover atividades tais quais jogos teatrais, que permitem o “[...] desenvolvimento no jogo dramatizado oferecendo condições para o exercício consciente e eficaz, para aquisição e ordenação progressiva da linguagem dramática”. As atribuições dos instrutores não deveriam, portanto, ser aquelas do artista, mas aquelas voltadas para as propostas educacionais do alunado (SOUZA; LERRO, 2017, p. 10-1).

A confusão persiste também em relação aos instrutores e aos professores, afinal os primeiros não têm tempo de elaboração de aula, por exemplo, o que caracteriza certa precariedade em sua atuação profissional. Perguntados se se veem como iguais, a instrutora de dança, Andrea dos Santos Melo, que atua na Escola de Música Som da Leste, chega a afirmar que a lei é “[...] muito confusa, [e] ainda hoje a gente não conseguiu entender o que a gente deve fazer. [...] Quando eu fiz o concurso eu achei que eu ia dançar, que eu ia participar, por exemplo, de um grupo de dança, um corpo de dança do município” (MELO *apud* SOUZA; LERRO, 2017, p. 11). Nesse sentido, o Instrutor de Arte pode ser visto como uma antecipação da precarização da educação ou do que Ricardo Antunes vem chamando de uberização do trabalho ou indústria 4.0 (2020). Para Fagiani e Previtali,

A educação escolar não está apartada dessas mudanças no cenário mundial, cabendo a ela (con)formar, no plano técnico ideológico, a nova classe trabalhadora. Nesse contexto, o próprio docente, principal agente do processo formativo escolar passa por um processo de (trans)formação, considerando-se as formação inicial, nos cursos de nível superior; em especial as licenciaturas, além do processo de trabalho propriamente dito, desenvolvido nas unidades escolares, e das relações laborais (2020, p. 218).

Assim, a abertura de oportunidades de trabalho lá atrás, revelou-se um caminho aberto para muitas indefinições que se arrastam até hoje. A oportunidade de trabalho do início do projeto, não teve a devida adequação no que tange à unidade profissional entre professores e instrutores, por isso cria certa inadequação e também certa precarização, na medida em que precisam cumprir hora trabalho, sem o devido tempo de preparação de aulas de modo remunerado, como os demais professores.

FIGURA 17 – Capa do material gráfico da edição de 1996



Fonte: Arquivo pessoal de Nery Rodrigues. Foto registrada por Adailton Alves Teixeira no Encontro Conversas de Quinta: arte e cultura em debate, realizado na Unir Centro, no dia 29/07/2017, no qual se discutiu sobre o Festival.

De todo modo, todo esse processo e debate, em certa medida, tempos depois, auxiliou também na criação da primeira formação de nível superior em teatro no estado, e justamente com ensino à distância, numa parceria entre Universidade Federal de Brasília (UnB) e Universidade Federal de Rondônia (Unir), que logo mais trataremos. Por enquanto façamos um resumo do Femut, seguindo ainda a pesquisa de Kenny Frazão, que afirma:

Durante o processo do Femut surgiram vários grupos de teatro, vários fazedores de teatro de outros estados para colaborar com o mesmo. Alguns deles com conhecimentos aprofundados na linguagem teatral. Contribuições valiosas não só pela prática que tinha, mas experiências com a organização como a Federação de Teatro, festivais, seminários e oficinas (FRAZÃO, 2013, p. 32).

Suely Rodrigues, como já foi dito, é uma dessas pessoas que chegaram e contribuíram com o movimento e em um comentário aborda essa troca entre os profissionais e os jovens, bem como sobre a importância do Festival:

Vim para Rondônia no ano de 1990, quando comecei a atuar e fazer espetáculo. [...] Em 1992 eu comecei a trabalhar no SESC, mas já tinha tido um Festival lá, já tinha tido uma apresentação das edições do FEMUT, [...] a partir de [19]92 eu acompanhei mais de perto os grupos de teatro das escolas que concorriam. [...] Lá a gente teve a oportunidade de perceber a importância do FEMUT para a formação artística dos artistas de artes cênicas. Porque muitos dos artistas que hoje em dia trabalham, na época se formaram através do FEMUT [...] e até hoje trabalham, e os que não trabalham mais com teatro, tiveram a oportunidade de participar de outras vertentes culturais: danças, música, e até mesmo do movimento artístico como um todo. Então foi muito importante para a formação, não só artística, mas pra formação Cultural da Sociedade Rondoniense de hoje. [...] O FEMUT, eu acredito que foi um dos maiores projetos de formação existentes aqui em Porto Velho (RODRIGUES *apud* FRAZÃO, 2013, p. 32).

Um outro artista, um daqueles jovens que se descobriu fazendo arte graças ao Femut, é Nery Rodrigues, ganhador de 28 prêmios ao longo das edições do Festival, e que atuou, dirigiu e escreveu textos para competir em diversas edições. Ainda hoje é atuante na cena porto-velhense, sobretudo dirigindo e escrevendo textos teatrais.

Dia 04 de novembro de 1990⁹³ foi a minha primeira participação como ator, com o espetáculo chamado “*O mundo das drogas*”. Esse espetáculo foi feito apenas para ganhar ponto na escola Castelo Branco. De lá saiu o meu primeiro grupo de teatro que montei, com o nome de Grupo Mnemônico. [...] Escrevi para participar do primeiro Festival Municipal Estudantil de Teatro – FEMUT [...] Foi importante para mim, porque eu estava numa fase ali de transição onde eu estava saindo já da adolescência, já querendo ser um adulto e tudo, mas não tinha me identificado ainda com esse negócio da arte. Eu, desde moleque, sempre dancei, imitava o Michael Jackson; ganhei alguns concursos de dança de Michael Jackson. Mas, foi no teatro que eu me encontrei como ator, diretor e roteirista. A partir daí comecei a escrever. [...] O pessoal até me chamava de dramaturgo, que é, na verdade, o roteirista de teatro. Eu comecei a escrever minhas próprias peças de teatro. Apenas um espetáculo que eu montei na vida que não foi escrito por mim (RODRIGUES *apud* FRAZÃO, 2013, p. 33-4).

Apesar de inovador e frutífero, após uma década o Femut perdeu força. As possíveis causas do enfraquecimento, ainda de acordo com Kenny Frazão (2013), são de ordem econômica, bem como mudanças das entidades que apoiavam o Festival, o Sesc, por exemplo, após algumas edições se retirou, isso levou a mudança de espaço na realização; e, talvez a mais significativa, em relação aos recursos, ainda que realizada pela Semed, a falta de uma política pública efetiva que pudesse amparar o projeto foi debilitando-o. Acerca do esmaecimento do Femut, Elcias Villar também apresentou seu ponto de vista:

Ao completar 10 anos, o FEMUT já não tinha mais a força que tinha na época em que participei. Muitos artistas que participaram do FEMUT na época já estavam fora das escolas. Vim trabalhar na Divisão de Cultura que realizava o Festival, a gente tentou continuar o trabalho lá, mas a própria Secretaria [de Educação] não dava tanto apoio; o próprio Sesc saiu da parceria e era o principal parceiro, em relação ao espaço. E o Festival foi decaindo... O Estado tentou assumir o Festival, realizou algumas edições, mas não foi muito (VILLAR *apud* FRAZÃO, 2013, p. 35).

Cláudio Vrena também reclama da ausência de políticas públicas efetivas: “Pena que a gente tem uma política governamental, não tem uma política de Estado, nós temos uma política de governo e [...] ele muda a hora em que ele

93 O artista deve ter se equivocado em relação a data, pois a primeira edição ocorreu em 1991.

quer” (*apud* FRAZÃO, 2013, p. 35).

No total foram onze edições do Femut, sendo que nos anos de 2001 e 2002 não chegou a ser realizado. A primeira edição ocorreu em 1991 e a última em 2003. A realização era da Semed, tendo como principal parceiro em várias edições o Sesc/RO, que cedia o Teatro Um para as apresentações dos espetáculos. A última edição contou com a participação de 15 espetáculos, conforme quadro abaixo:

QUADRO DE PROGRAMAÇÃO XI EDIÇÃO, DE 2003

Nº	Espectáculo	Autor	Escola	Diretor
01	<i>Ana Coreta</i> (5ª a 8ª série)	Nery Rodrigues	Bela Vista	Nery Rodrigues
02	<i>No país dos prequetés</i> (5ª a 8ª série)	Maria Clara Machado	Sem identificação	Jailton Viana
03	<i>Quem casa quer casa</i> (ensino médio)	Sem identificação ⁹⁴	José Otino de Freitas	Jailton Viana
04	<i>O estudante</i> (ensino médio)	Sem identificação	Brasília	Ruymar Pereira
05	<i>O rapto das cebolinhas</i> (1ª a 4ª série)	Maria Clara Machado	Maria Auxiliadora	Ruymar Pereira
06	<i>O surgimento de Porto Velho</i> (5ª a 8ª série)	Sem identificação	Risoleta Neves	Lea Leandro
07	<i>O pecado de Paula</i> (ensino médio)	Nery Rodrigues	04 de Janeiro	Nery Rodrigues
08	<i>Álcool não é remédio</i> (ensino médio)	Sem identificação	Risoleta Neves	Lea Leandro
09	<i>O macaco malandro</i> (5ª a 8ª série)	Sem identificação	Brasília	Ruymar Pereira
10	<i>No país dos prequetés</i> (1ª a 4ª série)	Maria Clara Machado	São Pedro	Isis Daniele
11	<i>As esponjas absorvem a água</i> (ensino médio)	Sem identificação	John Kennedy	Francis Madson
12	<i>Raízes de problemas</i> (ensino médio)	Sem identificação	Rio Branco	Sílvia Dantas
13	<i>Os dois tubarões</i> (5ª a 8ª série)	Sem identificação	Pitágoras	Ruymar Pereira
14	<i>Os saltimbancos</i> (ensino médio)	Sérgio Bardoti ⁹⁵	Pitágoras	Ruymar Pereira
15	<i>Flor bela</i> (ensino médio)	Nery Rodrigues	Tiradentes	Nery Rodrigues

94 Apesar de não haver identificação, a julgar pelo título deve ser o texto de Martins Pena, escrito na primeira metade do século XIX.

95 Não consta o nome de Luiz Enriquez e nem de Chico Buarque que fez a adaptação para o português.

	médio)	Rodrigues		

Fonte: Kenny Frazão (2013, p. 44-5).

Pelo quadro da última edição percebe-se que os textos eram criados pelos próprios estudantes ou utilizados aqueles de mais fácil acesso, como *Os saltimbancos*, muito recorrente em montagens de Porto Velho e mesmo Rio Branco/AC, ou Maria Clara Machado e Martins Pena, muito presentes em material didático escolar. Para finalizarmos este item, cabe afirmar que não há dúvida que o Femut rendeu muitos frutos, dentre os quais teve a capacidade de reavivar a cena e formar novos artistas, além, evidente, de permitir que estudantes apreciassem e se expressassem por meio de espetáculos teatrais, tanto das escolas públicas, como privadas, além de criar campo de trabalho para os artistas da geração anterior ou que estavam chegando à cidade, ainda que aí também tenha gerado algumas contradições. Especificamente no que diz respeito à cena teatral, Kenny Frazão conclui que foram muitos os frutos, já que muitas pessoas que começaram no Femut, ainda que de forma despretensiosa, hoje são “[...] formadores, encenadores, produtores culturais, atrizes, atores, dramaturgos, diretores, apresentadores de televisão, gestores culturais, entre outros (FRAZÃO, 2013, p. 46).

Na virada do milênio, talvez ao acompanhar o momento histórico de chegada ao poder do projeto democrático popular, outro importante festival surgiu em Porto Velho, dessa vez voltado para a modalidade teatral de rua, trata-se do Festival Amazônia Encena na Rua, pensado e realizado por um coletivo teatral da cidade, O Imaginário, sendo este um diferencial, na medida em que é pensado, realizado e destinado aos coletivos teatrais. Rapidamente, apesar de estar sempre na corda bamba no que diz respeito aos recursos, tornou-se uma referência em todo o Brasil junto aos fazedores de tal modalidade teatral. Mas também para quem atua por aqui, como afirma o diretor Elcias Villar: “O Festival Amazônia Encena [na Rua] tornou-se um referencial do teatro aqui em Rondônia. É um momento de encontro, troca e principalmente de afirmação do teatro em Porto Velho e no estado” (*apud* VRENA, 2012, p. 53).

Cláudio Vrena, em seu Trabalho de Conclusão de Curso, da Licenciatura em Teatro da UnB/Unir, discute as quatro edições iniciais do festival supracitado, 2008, 2009, 2010 e 2011. Hoje, 2023, o Festival está em sua 14ª edição, sendo

que a primeira ocorreu de 23 a 27 de julho de 2008, no chamado período seco amazônico, isto é, o tempo sem chuvas. O local ocupado inicialmente pelo Amazônia Encena na Rua foi a Praça das Caixas d'Água⁹⁶, lugar onde está situado o monumento símbolo da cidade, três reservatórios de ferro, que na primeira metade do século XX abasteciam a cidade. Nas edições posteriores, a partir da quarta edição, ocupou a arena grega do complexo da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (EFMM), outro símbolo não só da cidade, mas de todo o estado, pois foi ali que começou Porto Velho e, conseqüentemente, o que veio ser depois o estado de Rondônia, como se viu no capítulo anterior. Com o fechamento da EFMM para reformas, o festival retornou ao seu local de origem, mas espera voltar a ele após a reinauguração do complexo, prometida para 2022⁹⁷, pois é um espaço em que inclusive cabem mais pessoas (Fig. 18). De qualquer modo, o Amazônia Encena na Rua sempre se dividiu entre estes dois espaços símbolos da cidade, a exceção foi a 13ª edição, chamada de edição especial, que ocorreu na cidade de Belém do Pará, saindo de Porto Velho e abrindo a possibilidade de se tornar um festival itinerante pela região amazônica. Em 2023, na 14ª edição o Festival ocupou pela primeira vez em Porto Velho, no mês de junho, o Parque da Cidade, e em agosto, tornou a circular, sendo realizado em São Luís-MA.

Aliás, cabe destacar uma característica importante deste festival, a busca de integração entre os fazedores de teatro da Amazônia Legal, em que pese todas as dificuldades de circulação que há por aqui. Na programação, via de regra, os coletivos e artistas da região Norte são sempre maioria, bem como em várias edições foram inseridos debates acerca do fazer teatral “na floresta”. Em tais debates, uma constante é o “custo amazônico”, isto é, as dificuldades de

96 Patrimônio material tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). “Também conhecidas como As Três Marias, as caixas d'água ficam no centro da cidade, na praça de mesmo nome. A primeira foi erguida em 1910 e as outras duas em 1912. Foram projetadas e construídas pela Chicago Bridge & Iron Works, de Chicago, conforme informações contidas em placa de ferro fundido, cravadas nas pilastras de cada uma delas. São três tanques de forma cilíndrica, cobertos com chapas de metal de forma cônica, e a base em formato côncavo. Cada tanque está elevado do chão por quatro colunas de ferro feitas em treliça sobre fundação de concreto. Estão circundados à altura do bojo, por uma passarela com parapeito metálico de treliça por onde se chega através de uma escada. Cada reservatório possui capacidade de 200.000 litros e serviram para abastecer a cidade de Porto Velho até o ano de 1957, funcionando por ação da gravidade”. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/porto-velho-tres-caixas-dagua/#/map=38329&loc=-8.762908631806194,-63.907621891435795,17>. Acesso em 21 jul. 2023.

97 Até o momento, outubro de 2023, ainda não foi entregue à população.

circular e produzir arte na região amazônica, muitas das vezes, bem mais caro do que nas demais regiões brasileiras.

FIGURA 18 – Público no Amazônia Encena na Rua



Em cena o grupo Circo Teatro Rosa dos Ventos, na edição de 2011, apresentando-se na arena grega do complexo da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. O Festival desde a primeira edição sempre atraiu muito público. Foto: autor não identificado. Fonte: Arquivo O Imaginário.

O Festival Amazônia Encena na Rua surge em um momento nacional em que houve uma maior atenção e investimentos em cultura, portanto, pode-se afirmar que em um tempo favorável. Por isso mesmo sempre pôde contar com patrocínio, como os da Caixa Econômica Federal, ou premiação em editais públicos, como os da Funarte, além de apoio do Sesc Rondônia e dos governos locais, municipal e estadual – estes, porém, estranhamente mais incertos, talvez porque os gestores públicos locais não tenham conseguido dimensionar a importância que ganhou o festival a nível nacional, além de sua importância local, pois é o único no estado nessa modalidade. Enfim, do ponto de vista dos recursos, ainda que intermitentes, eles foram acessados, como assegura a legislação vigente, inclusive a constitucional, em apoio a arte e a cultura. Ainda assim, o Amazônia Encena na Rua não pôde ser realizado todos os anos, pois de 2008 a 2023 houve quatorze edições, sendo a última delas, tanto em Porto Velho como fora, em outro estado da Amazônia Legal, graças ao patrocínio

obtido da Vale, que condiciona/determina que a programação ocorra nos estados em que a empresa atua, daí as edições em Belém/PA e São Luís/MA. De todo modo, Amazônia Encena na Rua já é o mais longo festival do estado.

Cabe destacar ainda que, à medida que o festival cresceu, O Imaginário repassou-o ao Sesc/RO para que este continuasse a realização, entretanto, a entidade ficou à frente de apenas duas edições e o coletivo voltou a assumir a sua programação. Desde o início impressiona a quantidade de público que acompanha as apresentações, sempre na ordem dos milhares. Acerca do público porto-velhense e de seu interesse pelo teatro, Chicão Santos, em entrevista a Cláudio Vrena, afirma o seguinte:

Notadamente o porto-velhense adora teatro, especialmente quando é de rua, o grande exemplo é o festival Amazônia Encena na Rua que desde 2008, reúne grupos da Amazônia legal e consegue juntar nas praças da cidade, milhares de pessoas de todas as idades e classes sociais. Em 2011, foram mais de 50 mil pessoas presentes na arena Madeira Mamoré, no complexo da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, e os números impressionam, mais de 2 milhões de pessoas tomaram conhecimento, através da mídia espontânea e mais de 400 mil nas redes sociais. No festival palco giratório do SESC, um evento de caráter nacional, que é realizado mensalmente, no mês de setembro, aglutinam centenas de pessoas, inclusive espetáculos que são repetidos por duas ou três sessões, pois o público forma filas gigantescas para assistirem às grandes produções que habitam o palco do Teatro Um do SESC/Esplanada. No campo da formação há uma procura imensa e intensa de vagas, que demonstra o grande interesse pelo teatro em Porto Velho (SANTOS *apud* VRENA, 2012, p. 54-5).

Anos depois, Chicão Santos, faz um novo balanço desse importante Festival, em entrevista ao sítio eletrônico *Gente de Opinião*, dias antes da edição que ocorreu em Belém do Pará:

O teatro de rua em Porto Velho sofreu fortes influências do ator Jango Rodrigues, nos anos [19]80 e se popularizou a partir de 2008, com a realização do Festival Amazônia Encena na Rua. O Festival Amazônia Encena na Rua, nas edições anteriores, teve um alcance de mais de 10 milhões de pessoas nas redes sociais e nas mídias. Um público de mais 400 mil espectadores já assistiu aos espetáculos e atividades da programação, durante esses 12 anos de Festival, constituindo em uma importante política pública de formação de plateia, acesso e promoção das

peessoas às artes integradas da Amazônia e do Brasil (Teatro, Circo e Dança). Em junho deste ano [2022] o Festival ganha uma edição especial em Belém do Pará, onde reunirá 20 espetáculos/grupos, capacitação e o IV Seminário Amazônico de Teatro de Rua⁹⁸.

Ainda que possa haver certa euforia por parte do idealizador e realizador do festival, sobretudo em relação ao quantitativo de público, é certo que quem já acompanhou assistindo aos espetáculos ou participou apresentando-se no Amazônia Encena na Rua, também se impressionou com o número expressivo de pessoas, seja em qualquer espaço que ocupou, tanto na Praça das Caixas d'Água ou na Arena do complexo da EFMM. Nesse sentido, não há dúvida que é um evento importante de formação de público, como afirmou Chicão Santos. Ao mesmo tempo, por ser realizado na rua, Vrena (2012), chama atenção para o fato da modalidade teatral, no seu entender, dialogar com a floresta e com o modo de ser da região Norte, além de resolver um problema logístico, isto é, a falta de acesso aos espaços formais, aos prédios teatrais. Geovani Berno, ator do Grupo Raízes do Porto, em entrevista também a Cláudio Vrena, reflete sobre o mesmo ponto:

O Encena na Rua trouxe uma nova proposta a Porto Velho que acabou por fomentar o teatro de rua. Particularmente achei muito boa a iniciativa do Imaginário, pois sempre desejei trabalhar na rua, mas achava um trabalho marginal. Quando você percebe a quantidade de atores que vivem (sobrevivem) da arte na rua, você muda de opinião. É algo vivo, uma energia incrível. E na minha opinião já está inserido na cena de Rondônia. [...] E para nós artistas, possibilita um intercâmbio muito bom.

[...]

Se não há espaços adequados ditos “fechados” vamos abrir espaço na rua. Rua, praças, escolas, tudo a céu aberto. Gosto muito de uma experiência em ônibus que vi no sul do País. Em grandes centros há arte em metrô, trens. Ou seja, temos de levar a arte onde as pessoas comuns estão. Estas dificilmente seriam atingidas por uma temporada em um teatro convencional, por exemplo, e este é o papel do ator, de estar em qualquer lugar comunicando sua crítica, onde quer que seja (BERNO *apud* VRENA, 2012, p. 36-7).

98 GENTE de Opinião. *O palhaço é ladrão de muié?*, 11 de abril de 2022. Disponível em: <https://www.gentedeopinioao.com.br/coronista/historia-de-gente-de-opinioao/o-palhaco-e-ladrao-de-muie>. Acesso em: 21 jun. 2022.

Em grande medida o Amazônia Encena na Rua é o festival que dialoga e continua a história do teatro praticado em Porto Velho e no estado de Rondônia, sobretudo aquele da década de 1980, desde aquele momento os coletivos sempre ocuparam com o seu fazer os múltiplos espaços, sobretudo os ditos alternativos e de rua, seja por um desejo deles próprios, seja pela ausência dos ditos locais formais e específicos voltados à esta linguagem. Afinal, o primeiro espaço teatral que pode ser considerado formal e público e que continua a existir, ao menos no período que estamos pesquisando⁹⁹, data de 2009. Trata-se do Teatro Banzeiros, vinculado à Secretaria de Educação da Prefeitura de Porto Velho, com capacidade para pouco mais de 200 pessoas. Entretanto, alerta Vrena, “Apesar da vista panorâmica e da localidade histórica este edifício não possui os aparatos técnicos necessários para a apresentação teatral, tais como fosso musical e dimensão apropriada” (2012, p. 31). Já os teatros estaduais do Palácio das Artes e Teatro Guaporé, o primeiro com 1100 lugares e o segundo com 235 lugares, foram inaugurados apenas em 2014 (Aliás, é importante mencionar, que a inauguração do Palácio das Artes contou com apresentação d’O Imaginário e seu espetáculo *Mulheres do aluá*). Por fim, merece ser mencionado o Teatro Um¹⁰⁰ do Sesc/RO em forma de semiarena e o Tapiri, uma sala multiuso, único espaço privado da cidade, pertencente ao grupo O Imaginário.

É no espaço Tapiri que O Imaginário realiza a Mostra Tapiri, que tem um formato menor e é focada na programação local, congregando teatro, dança, performance, sendo espetáculos maiores ou breves cenas. Em 2022 a Mostra Tapiri realizou a 11ª edição, graças ao apoio da Lei Aldir Blanc. Entretanto, por ser menor, a realização nem sempre conta com apoios financeiros, na maioria das vezes são os artistas e coletivos que cedem seus trabalhos para compor a programação.

Outro significativo evento realizado na cidade de Porto Velho é o Festival

99 Em outros períodos houve espaços teatrais, como o da Associação Instrutiva, Recreativa e Beneficente de Porto Velho (depois nominado Clube Internacional), criado ainda em 1916, onde havia um teatro, teve ainda o Teatro Phenix e o Cine Teatro Resk, da primeira metade do século XX; nenhum deles existe mais. Chicão Santos, em projeto contemplado pela Lei Aldir Blanc, fez um curta-metragem documental (2022), no qual faz um levantamento da maioria dos espaços culturais desde o início do século XX. O material está disponível em: <https://youtu.be/CP38ZWDOLMM>. Acesso em: 07 set. 2022.

100 Fechado nos anos de pandemia, continua fechado em 2023, devido a reformas.

Palco Giratório, um desdobramento da circulação nacional Palco Giratório, que é realizado pelo Sesc Nacional desde 1998. A programação nacional congrega as linguagens do teatro, da dança, do circo e mais recentemente, da performance, pensada por uma curadoria de programadores do Sesc de diversos estados do Brasil. A cada ano há uma pessoa ou um coletivo homenageado que circula pelo máximo de cidades que a programação atinge. Entretanto, a totalidade de espetáculos selecionados circulam apenas por dez estados onde são realizados os festivais, sendo um diferencial dentro do projeto Palco Giratório. Em Rondônia – pois parte da programação acaba chegando a outras cidades do interior do estado, embora a maior concentração seja em Porto Velho – o Festival Palco Giratório ocorre desde 2009, quando deu-se sua primeira edição. Anteriormente, lembra Fabiano Barros em entrevista ao pesquisador (2017), Porto Velho recebia apenas dois espetáculos por ano, um a cada semestre. O que mudou muito, como podemos apreender pelo trecho de uma matéria do sítio eletrônico *Gente de Opinião*, de 28 de agosto de 2011:

A partir do dia 01 de setembro, Porto Velho vai receber 37 espetáculos de teatro, circo e dança com grupos de vários estados brasileiros. É o Festival Palco Giratório, que vem trabalhando com êxito na difusão das artes cênicas brasileiras e na democratização do acesso à cultura. Durante 32 dias, Porto Velho vai receber 16 grupos de outros estados, além de 3 grupos rondonienses, para compor a programação do Festival. Algumas cidades do interior, como Ariquemes e Nova Mamoré também receberão espetáculos” (GENTE DE OPINIÃO, 2011¹⁰¹).

Além dos espetáculos, que compõem uma espécie de mostra do que está sendo produzido em todo o Brasil, a programação ainda é composta de oficinas e debates, como o Pensamento Giratório (Fig. 19), além de sempre integrar espetáculos locais. Assim, o Festival é uma oportunidade de artistas da cidade trocarem e debaterem sua arte e o público em geral tomar contato com a diversidade das artes cênicas brasileira.

Fabiano Barros, que foi durante muito tempo o coordenador de cultura do Sesc/RO, fez um relato acerca do Festival no catálogo da programação de 2013, do qual extraímos um trecho que resume bastante o impacto da programação na cidade:

101 Disponível em: <https://bityli.com/DBNqpu>. Acesso em: 15 jul. 2022.

Eldorado é a palavra que melhor define a terra natal dos Araras, Suruis, Zorós, Sabanés, Puroborás, Kariatinas, Aikanas, Karipunas, mondawas, Jabotis, Kanoés, Waris, Cinta Largas, Kampés e Tuparis. Os ciclos colonizadores ditaram de uma vez por todas o caldeirão cultural que a terra de Rondônia seria.

E foi na terra do rio Madeira, metade selva, metade cidade, que o Sesc em 2009 desaguou de maneira audaciosa o maior festival de teatro da região Norte. Não se sabia ao certo como fazer, pois Porto Velho nunca havia recebido uma mostra artística dessa envergadura. Estava ali, entregue nas mãos da Equipe da Coordenação de Cultura do Sesc Rondônia, o que seria o delineador do teatro em Porto Velho. E mesmo batizado de “Território Restrito” o festival chegou de modo avassalador na cidade. A dúvida era: Como vamos fazer um festival desse porte? Já estamos caminhando para a quinta edição do festival e ainda não sabemos a resposta. Claro que todo caminho tem oscilações, mas existe a certeza de que grande parte do sucesso do festival se deve à competência e total parceria de todos os grupos que aqui desembarcam e transformam o Teatro 1 do Sesc Esplanada, de apenas 252 lugares, em um coliseu.

Antes do festival a produção teatral era singela, mas muito significativa. As apresentações aconteciam de forma esporádica, vários grupos trabalhavam com o Sesc na construção de uma plateia sistemática. A falta de recursos financeiros, técnicos e formativos era o maior entrave no processo de formação de plateias. O intercâmbio com outros grupos era quase inexistente e talvez seja esta a ação que mais mereça ênfase na relação entre o Festival Palco Giratório e os artistas porto-velhenses (BARROS, 2013, p. 11-2).

É inegável a contribuição cênica e de gestão de Fabiano Barros para o teatro porto-velhense, mas apesar disso, impossível não observarmos, conforme vimos no capítulo anterior, o mito retornando em seu texto por meio do termo “eldorado”, ainda que na sequência nomeie os diversos povos originários de Rondônia e o processo de colonização. Barros não ocupa mais a função de coordenação de cultura no Sesc¹⁰², hoje a função e a programação na área de artes cênicas são de responsabilidades de Marya Braga e Andressa Batista, respectivamente. Em 2020, devido a pandemia, não ocorreu a edição do Festival Palco Giratório e no ano seguinte, 2021, a edição foi realizada virtualmente. Em 2022 a programação também foi toda virtual e distribuída ao longo do ano; em

102 Logo após a escrita desse tópico, julho de 2022, soube que Fabiano Barros voltou a trabalhar no Sesc/RO, na área de literatura e em 2023 tornou a assumir a coordenação de cultura da instituição.

2023 retornou ao presencial no mês de setembro. Espera-se que a cidade e o estado não percam este importante festival, que, juntamente com o Amazônia Encena na Rua, sem dúvidas, são hoje os maiores do estado.

FIGURA 19 – Pensamento Giratório



Uma das ações da programação do Festival Palco Giratório é o Pensamento Giratório, uma troca, um diálogo com alguns dos artistas que compõe a programação e os artistas local. O evento, nos últimos anos, vem sendo realizado em parceria com o Curso Licenciatura em Teatro da Unir. Na foto o ator Hilton Cobra, do espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, professores e estudantes do Curso Licenciatura em Teatro da Unir, setembro de 2019. Foto: Adailton Alves Teixeira. Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Cabe mencionar também mais dois festivais, bem jovens, posto terem tido apenas duas edições cada, e não sabermos se continuarão a existir. O primeiro é o Madeira Festival de Teatro, uma realização da Zenital Produções, produzido por Édier William e Negra Mari, que teve sua primeira edição em 2019, retomando algo já abandonado na esmagadora maioria de mostras e festivais Brasil a fora, a competição. Entretanto, os realizadores deram-se conta de tal fato e a sua segunda edição, que ocorreu em 2022 no formato virtual, não foi mais competitivo. O outro é o Festival PalhAçaí, focado na arte circense, sobretudo o palhaço, realizado pelo Teatro Ruante, e que contou nas duas edições virtuais, 2021 e 2022, com recursos advindos da Lei Aldir Blanc. Ambos,

se continuarem, é certo enriqueceriam a programação teatral da cidade, posto o primeiro ser realizado tendo como foco as produções para palco e o segundo foca na arte de palhaços e palhaças. Não obstante, a insegurança no que tange aos recursos, sobretudo aqueles advindos dos setores públicos, sempre colocaram todos os festivais de Porto Velho e do estado na corda bamba, com insegurança permanente, a exceção tem sido o Palco Giratório, pois os recursos deste, ao menos a sua maior parte, advém da unidade nacional do Sesc.

Ainda que não seja nosso foco, é fundamental citarmos dois importantes festivais do interior do estado de Rondônia. Sendo o primeiro o Festival Amazônico de Teatro, que ocorre na cidade de Vilhena, sul do estado, realizado pelo Grupo Wankanuki e já teve quatro edições, 2015, 2016, 2018 e 2022. O outro ocorre na cidade de Guajará-Mirim, realizado pela Associação Cultural Wajari, trata-se do Festival Internacional de Teatro de Guajará-Mirim (Festinaçu), já em sua 11ª edição. Ambos os festivais conseguiram aprovar leis municipais de amparo e apoio às suas realizações, não obstante, vêm sendo realizados graças ao empenho dos citados coletivos.

Pode-se afirmar que, desde o Festival Madeira-Mamoré, criado pela Fetear, passando pelo Femut, que agregou jovens à cena teatral porto-velhense, chegando aos nossos dias com festivais expressivos, como Amazônia Encena na Rua, Palco Giratório e os mais recentes, ainda com certa incerteza de continuidade como o Madeira Festival de Teatro e o Festival Palhaçaí, formou-se uma tradição de festivais em Porto Velho e no estado de Rondônia.

3.7 A formação em teatro

A maneira pela qual os interessados em teatro tinham acesso a formação era por meio dos encontros em oficinas com os artistas com maior experiência ou com profissionais convidados especialmente vindos de outros estados para ministrarem cursos rápidos. Quem buscasse uma formação fosse técnica ou de nível superior, precisava se deslocar para outras partes do Brasil, o que foi feito por alguns, como Jango Rodrigues e Elcias Villar, para citar dois exemplos, ou já chegar por aqui formados como Ângela Cavalcante e Alejandro Bedotti. A formação superior era uma demanda antiga, mas a partir da época do Femut, se intensificou, ao menos é o que é possível apreender a partir da entrevista de

Elcias Villar e Kenny Frazão (2013), que afirma:

[...] A partir do momento que assumi a Divisão de Cultura, a gente teve os contatos para ver a viabilização do curso de formação, para cá, tentamos fazer isso de forma interna, com pequenas oficinas, com os profissionais pra gente tentar viabilizar isso, felizmente já em 2006 a gente teve um contato, uma descoberta que estavam com um curso de Licenciatura em Teatro à distância pela Universidade de Brasília, e eu e a Leiryvanda, que é a chefe da Divisão de Formação da Secretaria Municipal de Educação, fizemos o contato. A Sheila Campelo, que coordenava isso de Brasília, veio a Porto Velho, conheceu o nosso espaço e comprou a briga, trouxe para cá as Licenciaturas de Artes Visuais e Teatro. A partir daí fomos viabilizando os espaços, as parcerias, junto com a Universidade Federal de Rondônia. [...] Em 2007, aconteceu o vestibular. [...] Em 2008, nós começamos o curso de Licenciatura em Teatro, e a partir daí eu acabei me tornando tutor desse curso, e um parceiro do próprio projeto. [...] E isso tudo graças ao próprio FEMUT (VILLAR *apud* FRAZÃO, 2013, p. 30).

A primeira formação superior em teatro veio, portanto, em 2008, numa parceria entre a Universidade de Brasília (UnB) e a Unir, em uma licenciatura voltada sobretudo para professores da rede pública. O Curso Licenciatura em Teatro foi ministrado à distância. Luzirene do Rego Leite¹⁰³ (2014) em sua tese de doutoramento, realizou um levantamento histórico do ensino à distância e da construção de tal curso, afirmando que o fato de ter sido ofertado por uma universidade importante gerou interesse de muitas pessoas:

Durante a execução do Prolicen [Programa Pró-Licenciatura] em Teatro, pude observar que muitos professores-estudantes ingressaram no curso motivados pela possibilidade de cursar uma graduação em uma das melhores universidades do Brasil, a UnB. Essa motivação foi observada, principalmente, no polo de Porto Velho/RO. E de fato, essa formação ofertada para o Estado de Rondônia contribuiu para a formação dos primeiros professores de teatro locais com ensino superior. Somente em 2010, a Universidade de Rondônia criou os cursos de Artes Visuais, [Música] e de Teatro na educação presencial (LEITE, 2014, p. 60).

103 A professora Luzirene tem larga experiência no ensino à distância e participou ativamente da construção do projeto, do qual também era uma das professoras. A coordenação do curso na UnB inicialmente era do Prof. Dr. José Mauro Ribeiro e depois, em 2012, do Prof. Dr. Graça Veloso.

A proposta de oferta de tal curso, fica evidente, objetivava atender sobretudo professores que já estavam na rede pública de ensino, mas que não tinham formação na área. Como afirma Leite, “A implementação do Pró-licenciatura buscou responder à deficiência na qualidade da formação de professores e impulsionar mudanças efetivas na melhoria da Educação Básica detectadas pelo Sistema de Avaliação da Educação Básica” (SAEB) (2014, p. 72). Era também uma demanda da própria legislação vigente, posto a matéria de Artes fazer parte do currículo de ensino fundamental e médio, logo, o curso era destinado sobretudo aos professores que desejavam formação superior na área. Não obstante, foi uma oportunidade para algumas pessoas do teatro portovelhense participarem, como Francis Madson, Marlúcio Emídio, Kenny Frazão, Fabiano Barros, Cláudio Vrena e Chicão Santos, sendo que este último não chegou a concluir o curso. Elcias Villar, por sua vez, já com formação na área e vinculado à Secretaria Municipal de Educação, um dos parceiros do curso, foi um dos monitores no polo que recebia os estudantes quando havia atividades presenciais; outra parceria e/ou consórcio institucional, a Unir, tinha como coordenadora Ângela Cavalcante.

De acordo com Leite (2014), o curso fazia parte do segundo edital lançado pelo MEC para este tipo de atividade e congregava o seguinte consórcio: Universidade do Maranhão (UFMA), a Universidade Federal de Rondônia (Unir) e a Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), tendo a UnB como a proponente, ou seja, a responsável pela proposição do projeto junto ao MEC. A autora afirma o seguinte:

Para o programa Pró-licenciatura em Teatro, após a aprovação da proposta do curso, em 2006, foi realizado o processo seletivo (vestibular), porém o curso somente teve início no segundo semestre de 2008, por questões administrativas e financeiras. O Programa Pró-licenciatura em Teatro, executado pela UnB (IdA/CEN/UnB), contou com três polos. Foram aprovados 97 professores-estudantes no vestibular para o Prolicen de Teatro, assim distribuídos:

- Ceilândia-DF – 1 turma (25 alunos)
- Planaltina-DF – 1 turma (25 alunos)
- Porto Velho-RO – 2 turmas (47 alunos) (LEITE, 2014, p. 78).

A coordenadora local, em Porto Velho, Ângela Cavalcante, em entrevista de 2017, apresenta um resumo de como foi a realização do curso e as

negociações para obterem o polo local junto a Secretaria Municipal de Educação, os percalços e as alegrias, do qual citamos alguns trechos:

[...] Brasília dava o jeito deles lá, pegava o dinheiro do Instituto de Artes da UnB e vinha para cá; às vezes, no último momento, havia passagem para os professores. Precaríssimo! Apesar disso, foi indo, e nasceu “a coisa” no Teatro Banzeiros... [acerca do diálogo com a SEMED]: “Olha que o Banzeiros é nosso, só existe porque o curso de teatro tá aqui dentro”. [...] A ação era da Prefeitura, tudo bem, mas vamos “usar” e será o nosso curso. Em todas as atividades essenciais, usávamos o Banzeiros. Toda a ação foi bem difícil... Ao fazer o relatório das atividades de 2008, 2009, foi uma loucura. [...] Sou meio desorganizada para as questões burocráticas [...] Entretanto, consegui juntar tudo o que fizemos. Penso ter ficado um ótimo relatório! [...] Perdi um tempo enorme fazendo aquilo, mas, ao final, o relatório foi reenaminhado, pela coordenação geral, de qualquer jeito. [...]. Gente, foi lindo! Olha 14 pessoas se formaram.

No citado curso, o autor desta pesquisa e Licko Turle ministraram um curso de extensão de teatro de rua, para complementar a carga horária que alguns estudantes precisavam para se formar, no segundo semestre de 2012. Além disso, para que os dois pudessem receber as bolsas, foi necessário que orientassem dois estudantes cada, em seus Trabalhos de Conclusão de Curso. O pesquisador orientou Kenny Frazão e Marlúcio Emídio, que contribuíram com reflexões acerca do Femut e do Grupo Quebracabeça, respectivamente, ambos concluíram o curso em 2013. Aliás, é importante destacar, que o curso de Licenciatura em Teatro na modalidade EaD, Prolicen-UnB, gerou as primeiras reflexões mais sistematizadas, até então, acerca do teatro local. Além dos já citados, caberia destacar ainda Cláudio Vrena, que discorreu acerca do teatro de rua e do Festival Amazônia Encena na Rua e Fabiano Barros, que lançou um olhar sobre sua produção dramatúrgica, chamando-a de ‘humanização dos mitos’ (2013). O curso ocorreu de 2008 a 2013 e formou 14 pessoas, conforme relato de Ângela Cavalcante, com certificado emitido pela UnB, “A certificação dos professores-estudantes seria emitida pela UnB, considerando a inexistência do curso de licenciatura em Teatro na Unir (LEITE, 2014, p. 79).

Já o Curso Licenciatura em Teatro da Unir teve início no segundo semestre de 2010, veio a se estabelecer como o segundo curso em nível superior do estado na área – atualmente é o único –, mas, como o anterior,

visando atender sobretudo a formação de docentes para a rede pública e privada na área de Artes. O curso é fruto do Plano de Restruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), no qual o governo objetivava ampliar o acesso e a permanência de estudantes na educação universitária. O Reuni foi instituído via Decreto nº 6.096, de 24 de abril de 2007 e integrava o Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE)¹⁰⁴.

A necessidade de um novo curso de teatro se explicava em vários níveis, não só porque o anterior atendeu apenas uma turma, seja porque no estado não havia nenhuma formação técnica ou de nível superior na área. Assim, o Projeto Pedagógico do Curso (PPC) de 2013, logo em sua apresentação, ao defender a importância da formação na área artística, afirma que,

O estado de Rondônia ainda se encontra em situação de deficiência em seu sistema escolar, uma vez que a disciplina de educação artística *[sic]*, quando aparece ministrada em algumas unidades escolares, é feita por profissionais não qualificados, conforme consigna a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (PPC, 2013, p. 5).

No intuito de suprir essa carência de formação que o Curso de Licenciatura em Teatro foi proposto. Para se ter uma ideia, ainda na apresentação do citado PPC, é referenciada uma pesquisa de 2012 realizada junto à Rede Pública de Ensino do estado de Rondônia, na qual se constatou que havia apenas dois professores formados na área de Artes. Desse modo, o curso tem por objetivo atender a própria LDB, Lei 9694/96, mas aponta também a necessidade específica na área teatral, por isso há uma carga prática bastante significativa, sobretudo após a reestruturação do PPC em 2016.

Do ponto de vista do amparo legal, além da LDB, a criação do curso se ampara em resoluções do Conselho Nacional de Educação e resoluções internas da Unir, sem deixar escapar a importância do Reuni para sua criação:

Paralelo às alterações na legislação brasileira, que constituíram o ensino da arte como componente curricular obrigatório e estabeleceu a sua obrigatoriedade, outro fator importante para a criação do curso de artes da UNIR foi a adesão da instituição ao REUNI. [...] A adesão da Universidade Federal de Rondônia ao Programa ocorreu em 19 de dezembro de 2007, com a

104 O que é o Reuni. Disponível em: <https://reuni.mec.gov.br/o-que-e-o-reuni>. Acesso em: 21 jul. 2022.

homologação do Parecer 36, que analisou e aprovou o Plano de Providências da UNIR (PPC, 2013, p. 8).

No que tange à Organização Didático-Pedagógica, é preciso destacar o objetivo do curso, o perfil do egresso e a estrutura curricular do último PPC, que data de 2016. Do objetivo geral consta: “Operar um curso de graduação para formação de licenciados na área de Teatro na Universidade Federal de Rondônia-UNIR, contribuindo na promoção do conhecimento e desenvolvimento do fazer artístico, da sensibilidade estética e cultural” (PPC, 2016, p. 25). Já nos objetivos específicos, além do destaque à formação de docentes consta também, “Preparar profissionais gabaritados [sic] para a atuação no cenário cultural do Estado de Rondônia, principalmente na área teatral” (PPC, 2016, p. 25). O perfil do egresso aponta para um profissional com uma atuação bastante ampla, pois podem atuar em todos os níveis da educação, além de diversos campos do teatro, como interpretação, direção, dramaturgia, dentre outros.

O curso recebe anualmente a entrada de vinte novos ingressantes via nota do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), tendo uma carga horária de 3.460 horas, distribuídas entre matérias práticas, teóricas, estágio supervisionado e Atividades Acadêmicas, Científicas e Culturais (AACC). As matérias estão distribuídas em um núcleo comum – nas quais os estudantes dos três cursos de artes da Unir (Artes Visuais, Música e Teatro) cursam as mesmas matérias; as específicas – voltadas especialmente para os estudantes do teatro e o estágio supervisionado junto às escolas.

Apesar de ser o único curso superior na área de teatro em Rondônia e de ofertar poucas vagas, nem sempre as turmas começam com o número determinado pelo PPC. O que em certa medida dialoga com a própria história do teatro na cidade e no estado, que há muito tempo vem buscando se afirmar. Além disso, no que tange à docência na rede pública, ainda há poucos concursos, seja no estado ou no município de Porto Velho, mesmo que se saiba da defasagem de professores para atender a matéria de Artes. Então, desde o cargo de Instrutor de Artes, criado para resolver uma demanda real da educação, assim como os cursos em nível superior que vieram depois, demonstram que a legislação nem sempre é cumprida. Por outro lado, no plano artístico, digamos assim, a descontinuidade de ações, somada à dificuldade de se espriar

socialmente, sobretudo por conta da ausência de apoio do poder público, devido à falta de políticas públicas específicas, o teatro em Porto Velho (e em todo o estado de Rondônia), está sempre numa permanente luta para afirmar-se e constituir-se em uma linguagem significativa, tendo seus momentos de ascenso e descenso.

Ao concluir este capítulo, é possível afirmar que a documentação a que se teve acesso nem sempre permitiu uma narrativa linear e menos lacunar, entretanto, a fragmentação demonstra e reitera a necessidade de mais pesquisas, de modo a se explicar melhor os altos e baixos a que estiveram e estão submetidos os/as artistas teatrais de Porto Velho. De toda maneira, trata-se de um vislumbre nessa rica e densa história teatral. Chicão Santos, na citada entrevista a Cláudio Vrena, faz um bom resumo da luta pelo teatro na cidade de Porto Velho e no estado, dentro do período que se está a abordar, bem como dos pontos que se procurou cobrir e avançar. É importante citá-lo, já que ele vivenciou os quarenta anos de história aqui pesquisados:

A história do teatro se confunde com a história da cidade, no princípio nas décadas de [19]40, [19]50 e [19]60, a atriz dona Labibe [Bartolo], representava nos palcos do Clube Internacional, fazendo suas farsas, suas comédias e suas aventuras num universo mais lúdico do teatro de Porto Velho. Já na década de [19]80, com o advento da Federação de Teatro de Rondônia, o teatro amador ganha o interior do estado e o teatro se fortalece com o surgimento de grupos de teatro amador em quase todas as cidades. Foram anos de grandes produções de espetáculos, oficinas, cursos e de formação política. Nomes tão expressivos como a figura de Jango Rodrigues, Ângela Cavalcante, Alejandro Bedotti, Fernando Benicasa; na capital do estado e no interior, Raimundo Mello, Rodolfo, Firminetto Mendes, Cláudio Vrena, Chicão Santos, Ademir, Olinto Júnior e Brás Divino, Manoelzinho e tantos outros movimentavam a cena em Rondônia até a década de [19]90.

A Federação de Teatro de Rondônia também se caracterizou pela realização de grandes encontros, mostras e festivais, a exemplo do Festival Madeira Mamoré, que chegou na sétima edição e que a última foi realizada em Guajará-Mirim e com extensão na Bolívia e fundiu com o Festival Internacional de Artes, um grande evento das artes, que praticamente selou o fim do movimento federativo em Rondônia.

Em 1991, foi criado o Sated/RO, que ao invés de ajudar nas demandas dos grupos contribuiu para o desaparecimento de grupos de teatro no estado e em Porto Velho, a causa que mais

influenciou foi a cobrança de registros profissionais para os artistas que atuavam amadoristicamente nos grupos. Ouve nesta mesma época um grande esvaziamento e uma grande ausência de organização de grupos. Aparecendo esporadicamente alguns elencos formados para um projeto de espetáculo com tempo de validade. E ainda alguns grupos que sobreviveram de forma heroica a toda essa turbulência da teatralidade.

Já na virada do século vários grupos são formados e a efervescência teatral é evidente e novamente presente na cidade, espetáculos com mais elaboração e zelo aparece na cena, ganhando prêmios, participando de festivais importantes, e acima de tudo, lutando por políticas públicas de cultura, especialmente para o teatro; a mobilização ganham as ruas, as casas de espetáculos e vão se consolidando em diversas direções da atividade. O teatro ressurge das cinzas e vislumbra nos horizontes com a construção de teatros e a recuperação de espaços, como é o caso da arena, um teatro grego, com 20 metros de arquibancadas, com capacidades para mais de oito mil espectadores, nas proximidades do Rio Madeira (SANTOS *apud* VRENA, 2012, p. 55).

A julgar pelo relato acima, a profissionalização dos artistas ainda está em disputa, não é algo consolidado. No próximo capítulo se apresenta, mais de perto, os fazedores e as fazedoras, que ao longo do período recortado, ainda que com dificuldades, não pararam de produzir, de criar possibilidades para que surgissem novos/as artistas e agregando-os/as em torno de si.

4 PESSOAS E PERSONAS: A FACE DO TEATRO PORTO-VELHENSE E ALGUMAS DE SUAS OBRAS

Muitas das pessoas aqui apresentadas viveram (e, possivelmente, encontraram-se interditadas de diversos modos) sob o signo da ditadura civil-militar, migraram em fins dos anos 1970, início dos 1980 ou mesmo nos anos 1990 para Rondônia. Algumas gerações que fizeram e que continuam a sustentar a produção teatral rondoniense percorreram os altos e baixos do Brasil nas décadas em destaque, saíram de um regime autoritário, sonharam e esperançaram um novo Brasil; também viveram a implantação do neoliberalismo no Brasil nos anos 1990 e presenciaram uma parte de sua geração chegar ao poder na virada do milênio, ainda que com muitas conciliações, presenciaram avanços e depois os desmontes de uma gestão autoritária no campo cultural. Homens e mulheres, trabalhadoras e trabalhadores da cultura, mas não só, posto que a luta pela sobrevivência não lhes permitiu que se dedicassem apenas ao teatro. Aprendemos com Marx (2011) que homens e mulheres fazem a história, não como querem, mas de acordo com as circunstâncias dadas, nesse sentido, do ponto de vista histórico o “se mágico” apregoado por Stanislavsky (1994) é importante para a criação de personagens teatrais, mas não necessariamente para o estudo da realidade. Como afirma Sartre em *Questão de método*, “[...] numa sociedade onde tudo se compra, as possibilidades de cultura são praticamente eliminadas para os trabalhadores [...]” (1967, p. 78). Arte e cultura foram asseguradas como direito na Constituição de 1988, mas tal direito nunca foi realmente efetivado pelos diversos rincões do Brasil, como é o caso de Porto Velho e do estado de Rondônia.

Se toda arte é fruto de seu tempo, logo, todos/as os/as artistas ao produzirem, ao criarem seus trabalhos, consciente ou inconscientemente, inserem-se no tempo histórico no qual produzem. Como afirma Ernst Fischer em *A necessidade da arte*, “[...] toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular” (1973, p. 17). Evidente que a isso se somam outras questões e a arte, ao atingir certo momento de humanidade (FISCHER, 1973), pode extrapolar o seu tempo, ou

dito de outro modo, quando o universal se ilumina no particular, a arte pode superar, a partir de diversos vieses, seu tempo histórico. Mas todo/a artista, de modo assemelhado a qualquer ser social, está sujeito a graus de alienação, assim a superação de uma obra para além de seu tempo ou não, isto é, sua significação e importância para além de seu momento de criação, bem como a captação das problemáticas vividas socialmente está, muitas das vezes, relacionada e/ou condicionada com a consciência possível do/da artista que a pratica (GOLDMANN, 1972). Por isso, “O máximo que o artista pode esperar, de fato, é que o ponto de vista por ele escolhido leve a uma coincidência *parcial* com o desenvolvimento da realidade social” (FISCHER, 1973, p. 128).

Não esqueçamos o elemento fundante para todo ser social: a problemática da luta pela sobrevivência (e o enfrentamento a diferenciados e constantes processos de disputa), na qual os/as artistas estão inseridos/as, fazendo, muitas vezes, concessões e se valendo de muita astúcia para existirem e colocarem suas obras no mundo, pois “O capitalismo não é, em essência, uma força social propícia à arte, disposta a promover a arte” (FISCHER, 1973, p. 61). E no caso de nossa pesquisa, os/as artistas estão em uma cidade e um estado jovem, que vem lutando pela afirmação das políticas públicas na área de cultura, desde que estas se tornaram um direito e até mesmo antes, como vimos no capítulo anterior com a organização da Fetear. É evidente que a luta insana pelo viver dificulta e muito o campo da produção e da criação simbólica, de tal maneira que o teatro não está apartado do seu tempo histórico, de sua realidade mais direta, da história concreta de sua cidade, estado, país. Como afirma Pignarre, com alguma razão, acerca de um dos campos do teatro, sobretudo com relação a quem escreve: “O dramaturgo imiscui-se mais na vida da cidade do que o poeta lírico, o romancista ou o ensaísta: o refúgio da torre de marfim não lhe é permitido” (s.d., p. 18), ou seja, o artista não se aparta jamais de sua realidade, por mais alienante que possa ser a vida. Ainda que o autor tenha se referido apenas ao dramaturgo, posto que em sua reflexão dialoga com uma tradição textocêntrica – à qual, muitas vezes, devido a certa visão “deturpada” em que alguns buscam resumir a história do teatro –, pode-se ampliar a questão para o conjunto de sujeitos da criação teatral. Tal proposição se configura verdadeira, principalmente, nas práticas do sujeito histórico teatro de grupo, em que se alicerça a quase totalidade da produção teatral no país. O isolamento social não

lhes é permitido, afinal, como afirma Fernando Peixoto em *O que é teatro*, “[...] o que se transforma na vida social e real dos homens [e das mulheres] é que determina modificações nas concepções filosóficas como nas representações artísticas” (1995, p. 11). Logo, o/a artista não pode estar apartado de seu tempo histórico e se sua arte não modifica diretamente a realidade, age, no entanto, sobre homens e mulheres, os verdadeiros construtores das mudanças sociais (PEIXOTO, 1995). Assim, todo/a artista (uns mais, outros menos) procura realizar uma apreensão da realidade de seu tempo histórico, busca controlá-la, por isso este é um trabalho “[...] consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada [...]” (FISCHER, 1973, p. 141).

Evidente que, além dos limites do discernimento possível, a realidade “dominada” é sempre um ponto de vista sobre a mesma, como Brecht pede em *As cenas de rua* (2005), que esta – na condição de uma versão, de uma possibilidade – seja, portanto, múltipla e atenta à dialética (sobretudo dos interesses em jogo). No caso aludido demonstrado no texto citado pelo dramaturgo alemão, um acidente, um atropelamento, então que não se mostre apenas o motorista ou o atropelado, mas as demais pessoas envolvidas na situação, para que todas as contradições daquela realidade venham à tona, os caracteres se tornem mais complexos, evidenciando as contradições, e assim o público poderá vir a ter mais elementos para fazer seu julgamento e/ou entendimento sobre o que foi ou é apresentado e se encontra em julgamento.

Vejamos, então, como nossos/as artistas dialogaram com seu tempo histórico, destacando aqui um pouco de suas biografias e algumas de suas produções. Entretanto, como afirmado, a pesquisa é marcada por lacunas; portanto, atento ao conceito anterior seguiremos respeitando o que indica o semáforo, nosso semióforo epistemológico, isto é, sempre que estivermos no verde, avançaremos posto termos uma maior documentação; no amarelo, por ser indicativo de atenção, poderemos avançar, mas com certos cuidados, pois as fontes são poucas ou imprecisas; no vermelho – que pode se caracterizar, também, em proposição indiciária¹⁰⁵ –, ao indicar que não avancemos,

105 Inserida em tal proposição de caminho epistemológico, diversas são as fontes disponíveis, entretanto, indica-se a leitura de Carlo Ginzburg em *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e*

apresentaremos apenas indicações para que possam ser aprofundadas em pesquisas futuras. Além disso, no capítulo são inseridas algumas imagens da produção teatral dos coletivos, nas quais, sempre que possível, são apresentados curtos comentários nas legendas, de modo a deixar a leitura mais fluida; com relação à metodologia deste processo, acerca do paradigma iconográfico e iconológico, tal discussão já foi apresentada na introdução desta pesquisa.

FIGURA 20 – Labibe Bártolo



Dona Labibe em sua casa. A imagem foi restaurada por aplicativo, para uma melhor qualidade visual. Foto: Autor desconhecido. Fonte: *Gente de Opinião*. Disponível em: <https://www.gentedeopinioao.com.br/abnael-machado/a-veneranda-senhora-labibe-aiech-bartolo>. Acesso em: 23 jan. 2023.

4.1 Final da década de 1970 e anos 1980: retomada do teatro em Porto Velho

História (2007), especialmente o capítulo “Sinais – Raízes de um Paradigma Indiciário” (2007).

A chegada de Alejandro Bedotti e Ângela Cavalcante em 1979, iria, sem dúvida, movimentar a cena porto-velhense. Entretanto, faz-se necessário mencionarmos dois nomes da cena local, que já atuavam antes da dupla mencionada, trata-se de Dona Labibe Bártolo (Fig. 20) e Jango Rodrigues (Fig. 21), este inclusive se somará em diversas atividades ao lado de Cavalcante e Bedotti, por ora, foquemos no primeiro nome.

FIGURA 21 – Jango Rodrigues e Wany Sampaio



Jango Rodrigues e Wany Sampaio, provavelmente 1990 ou 1991. A imagem também foi restaurada por aplicativo, visando uma melhor definição. Foto: autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal de Cláudio Vrena.

Labibe Bártolo (13/05/1909-13/02/2013), tinha uma longa trajetória em um certo teatro que primava pela oratória e que vinha esmaecendo com o tempo; há

registros do que possa ter sido sua estreia em 1917, ao participar de um coro na Associação Instrutiva, Recreativa e Beneficente de Porto Velho (TEIXEIRA, 2022). Portanto, a atriz acompanhou todo o desenvolvimento da cidade até a primeira década do século XXI, quando veio a falecer, em 2013, bem próximo de completar 104 anos de vida. No entanto, quando se trata do período que estamos pesquisando, Dona Labibe não estava mais atuando, não encontramos documentos que demonstrassem que ainda exercia seu ofício. Porém, é importante mencionar seu nome, que aguarda pesquisas futuras acerca de sua trajetória, ao que tudo indica, bastante significativa até o início da década de 1970¹⁰⁶. Por ora, citemos a pesquisadora Yêdda Borzacov (2011), que lembra a discussão acerca do nome do Teatro Estadual Palácio das Artes, quando este foi inaugurado, um dos nomes levantados para nomeá-lo foi justamente o de Dona Labibe Bártolo: “[...] mulher altiva, forte, culta, que já na juventude foi atriz, declamadora e cantora, sendo considerada o símbolo da mulher porto-velhense na conquista dos seus direitos” (BORZACOV, 2011, p.112-3). A autora faz referência ao ofício de atriz apenas em sua juventude. Nascida em Manaus, mas migrando com seus pais para Porto Velho quando tinha apenas três anos de idade, acompanhou o desenvolvimento de Porto Velho, onde faleceu. Quando da passagem de seus 100 anos de idade, o historiador Abnael Machado, escreveu para o sítio eletrônico *Gente de Opinião*, o seguinte:

Ela acompanhou e participou ativamente na evolução social, política e cultural, principalmente contribuindo diretamente para a expansão desta última, organizando tertúlias literárias, saraus, blocos e cursos carnavalescos, escrevendo, montando e apresentando peças teatrais no Theatro Phenix, casa de diversão polivalente (cinema, teatro, cassino, clube dançante social), situado no início da rua da Palha (atual Natanael de Albuquerque), posteriormente no casarão construído pela empresa Madeira Mamoré, na rua do Comércio (atual av. Sete de Setembro), destinada a ser restaurante dos seus contratados. [...] A Labibe e grupo que liderava passaram a fazer suas apresentações artísticas muito aplaudidas, no Cine Brasil e por último no Cine Teatro Reski. Era ela compositora, dramaturga, declamadora e cantora.

[...]

Os cem anos de profícuo viver, que hoje 13 de maio de 2009,

106 Em conversa informal com seu neto, o músico Rodolfo Bártolo, ele afirmou que as últimas encenações provavelmente teriam sido em finais dos anos 1950, posto ela ter se dedicado à família, mas que não tinha plena certeza de tais informações.

completa a senhora Labibe Aiech Bártolo, o seu percurso funde-se com a História de Rondônia e esta com a sua história de vida¹⁰⁷.

Por sua vez, Jango Rodrigues (João Batista Rodrigues), nascido em Porto Velho, atuou por mais de vinte anos, criando o Grupo Porantim na década de 1980, sendo mencionado pelos entrevistados como “pessoa de proa” na movimentação da cena local, como afirma Borzacov:

[...] Jango, além da arte bonequeira e mestre da geração sucessiva dessa manifestação cultural que agrada tanto às crianças como aos adultos, deu ainda significativa contribuição para o desenvolvimento cultural do Estado, criando a Federação de Teatro Amador de Rondônia – FETEAR (2011, p. 112).

Evidente que, como vimos no segundo capítulo, Jango não criou sozinho a Federação como afirma a historiadora, mas participou ativamente de sua construção, chegando mesmo a integrar a diretoria da Fetear, em mais de uma gestão. No que tange ao teatro de bonecos, sua contribuição foi significativa, conforme relatos de diversos praticantes no livro *A arte de produzir bonecos e sua manipulação*, de Maria Luzia Ferreira Santos, do qual destacamos o relato de Cláudio Vrena: “Quando vim de Cacoal, eu comecei a fazer teatro com Jango e o Juruna [João Carlos de Almeida Costa]. Eram eles que articulavam o teatro de bonecos. Tinham também um grupo chamado Porantim” (VRENA *apud* SANTOS, 2021, p. 22). Jango Rodrigues foi também homenageado mais recentemente pela Sejucel ao nominar um edital destinado à área teatral, *Prêmio de Teatro Jango Rodrigues* (2017). Cabe mencionar que em todas as entrevistas realizadas Jango é lembrado com muito carinho, como uma das pessoas fundamentais da cena teatral rondoniense da década de 1980. O artista veio a falecer no início dos anos 1990 em um acidente de carro, quando retornava de Brasília a Porto Velho. Em 2018, Luiz Leite de Oliveira, no jornal eletrônico *Gente de Opinião*, ao lembrar dos anos 1980 e a intensidade daqueles dias, no contexto de organização do teatro, término de uma ditadura e outros sonhos, fez uma homenagem ao ator:

107 MACHADO, Abnael. *A veneranda senhora Labibe Aiech Bártolo*. Disponível em: <https://www.gentedeopinioao.com.br/abnael-machado/a-veneranda-senhora-labibe-aiech-bartolo>. Acesso em: 23 jan. 2023.

Jango vivenciava intensamente aquele momento de euforia, com o professor e ator Xuluca, e outros mais. O período coincidia com o movimento pela reativação e tombamento da EFMM. Da euforia, do “*Amanhã será outro dia*”, por todo tipo de resgate entrava-se de cabeça. Não nos incomodávamos naqueles últimos anos do regime militar, fomos a pouca resistência. De quê? De uma cidade que teve a ousadia e a participação de Jango.

Com os cinemas e teatros fechando, passando a sediar igrejas evangélicas, o grupo do jovem professor e ator resistia, transformava qualquer salão ou auditório em palco de teatro¹⁰⁸.

4.2 Uma fluminense e um argentino na Amazônia: Grupo del Silencio, Cipó e Quebracabeça

Alejandro Ulises Bedotti nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1954. Estudou na Escuela de Teatro em La Plata. Veio ao Brasil na década de 1970, passando pelo Rio de Janeiro, conheceu Ângela Cavalcante, parceira de arte e, por muitos anos, de vida conjugal. Depois, mesmo separados, a parceria artística permaneceu. Ambos chegaram à Rondônia em 1979, quando ainda era Território, passando antes por Rio Branco/AC para ministrar uma oficina de teatro. Do ponto de vista político, eram anos difíceis devido ao regime militar, mas a ditadura já se esboroava e se encaminhava para seu término, já eram tempos da abertura “lenta e gradual”.

Bedotti veio à Rondônia para trabalhar no Sesc/RO, mas, por desacordos com as pessoas que dirigiam a instituição naquele período, logo pediu demissão. Então, seguiu em viagem com sua parceira por outros estados da Região Norte e depois por países da América do Sul com o mesmo coletivo que aportou em Porto Velho, o Grupo del Silencio. Retorna em 1982, quando da mudança de *status* de Rondônia, de Território para Unidade Federativa. Bedotti era mímico, ator, diretor e dramaturgo, exerceu também a profissão de psicólogo e juntamente com a atriz e diretora Ângela Cavalcante, além do citado Grupo del Silencio, criou em Porto Velho os grupos Cipó e depois o Quebracabeça. O artista faleceu na noite de 18 de agosto de 2020, em decorrência de um câncer.

108 OLIVEIRA, Luiz Leite de. O Jango de Porto Velho. Disponível em: <https://www.gentedeopinioao.com.br/opinioao/o-jango-de-porto-velho-por-luiz-leite-de-oliveira>. Acesso em: 23 jan. 2023.

O jornalista e amigo Marcos Souza assim o definiu:

Eu o considerava um gênio na arte da mímica e não tinha boneco marionete que metesse a mão que não ganhava vida própria, até ser uma extensão da sua visão onírica que o personagem exigia. Ao lado de Ângela Cavalcante, foi um dos mais voláteis artistas a trazer um teatro popular levando a arte onde deveria estar – nos centros comunitários, escolas, praças e ruas. Nos anos [19]80, quando chegou por aqui, fez do grupo Quebracabeça um marco divisório nas artes cênicas local com peças infantis, de cunho popular e universal (SOUZA *apud* SANTOS, 2021, p. 12).

Ângela Cavalcante é fluminense e conheceu Bedotti na cidade do Rio de Janeiro, quando ainda estudava teatro na Escola Martins Pena e Comunicação na Universidade Federal Fluminense, na década de 1970. O argentino fez rápida passagem pela cidade e a convidou para viajar o mundo com ele, realizando apresentações em praças, teatros e onde mais fosse possível. Cavalcante, uma moça de classe média, que havia estudado em um colégio interno de freiras, largou tudo e foi encontrá-lo, quando este já estava na Bolívia. Com a palavra, a artista, para que ela mesma narre o encontro:

Quando eu conheci o Alejandro, Alejandro Bedotti meu ex-marido, que é meu amigão, pai dos meus filhos, ele fazia mímica. Aí eu fui pro curso de mímica com ele, fiquei encantada... Galera diferente, não falava português, era aquela coisa assim, bacana pra gente! Eu tinha um namorado nessa época que na peça *A Morta* do Oswald de Andrade, me abandonou em cena [...]. “Se levanta, vamos embora”, ele falou. Eu disse: “Vai você”. Ele foi embora e eu fiquei. Então aí quando eu conheci o Alejandro eu tava nessa coisa, né? Começamos a namorar. Um belo dia, na hora de ir embora ele falou assim: “Ei!”, pela janela do ônibus – ele ia para Belém com o grupo dele, Grupo del Silêncio, que nós trouxemos pra cá também – “Ei, quer ir comigo viajar, entrar no grupo?” Eu rapidamente pensei: “Nossa, vou pro mundo entrar em um grupo de teatro! Viajar o mundo, fazer teatro na rua... Eu vou, vou, eu vou”. Cara, eu rapidamente tirei passaporte, nem sabia onde ele estava mais. Ele foi embora e eu fiquei lá no Rio de Janeiro. Aí o pessoal dizia: “Ângela esse cara não vai voltar”. Eu estava decidida: “Não quero saber vou tirar os documentos, se ele não voltar, eu vou sozinha, eu vou sozinha”. E fui mesmo. Aí quando chegou na época de eu viajar, ele estava em Belém e ia para a Guiana Francesa, para Caiena. Ele não conseguiu entrar, porque era época da ditadura militar e os militares pegaram ele. Cara, ele de mímico, sabe? Foi assim a cena... (*gesticula*) até hoje [2017] ele faz essa cena, ele colocou no

espetáculo dele. Pegaram ele, botaram em um camburão e falaram: “Oh, tem que ir embora daqui”. Isso foi em Belém e aí o que eles fizeram, eram dois, pegaram a passagem venderam, fizeram um monte de loucura lá e desceram para Corumbá, para entrar na Bolívia. Quando ele chegou na Bolívia, mandou uma carta para mim, depois de um mês: “Venha! Te espero domingo tal hora na praça Santa Cruz de La Sierra”. Cara, eu abri a carta e falei: “Eu vou, eu vou.” Peguei minhas coisas, as poucas que tinha e vendi tudo, para pegar um dinheiro. Até que saí com uma boa grana, em dólares. Fui embora pra Santa Cruz de La Sierra. Aí encontrei o cara logo de cara e falei: “Pô, vou seguir viagem sozinha, né!?” Eu tava naquela onda de viajar. Mas aí eu o encontrei e nós ficamos juntos. Eu entrei no grupo de teatro e comecei a manipular os bonecos, como eles; era um espetáculo para criança e se chamava “De tudo um pouco” (*De todo un poco*) e *Historias para mirar*, que era de mímica. No início eu não entrei em cena no *Histórias para mirar*, fiquei no som, na luz, na técnica. E a gente tinha muita briga, porque às vezes eu não entendia bem como era a questão de manusear o som, eu não me interessava... Porque era o que eu fazia ainda na época da escola pública, eu voltei àquilo, aí eu não me conformava. Falei: “Quero aprender espanhol, quero falar”. Me meti no espetáculo. “Mas você é atriz, você não é mímica”. Eu dizia: “Não interessa, coloque texto”. Aí o Alejandro fez um texto e eu comecei. Entrei na peça anunciando os números em espanhol, naqueleportunhol que todo mundo ria. Resumo: no final o pessoal gostava tanto daquela palhaça que eu fazia nas entradas, que começaram a priorizar aquela personagem, entendeu? Aí, eles, os mímicos, ficavam putos! “Meu filho, eu vou fazer o quê?” Falando espanhol igual minha cara, com uma roupa doida, diferente, abasileirada... O público achava o máximo. Foi assim que eu entrei no teatro deles, no Grupo del Silêncio (CAVALCANTE, 2017¹⁰⁹).

109 Entrevista concedida no Conversas de Quinta: arte e cultura em debate, realizada no dia 30/03/2017. A artista abriu a programação dos encontros e Júnior Lopes escreveu um relato sobre, do qual destacamos o seguinte trecho: “No primeiro encontro o público foi presenteado com uma grande aula/retrato de Ângela Cavalcante. Ângela é atriz, professora da Unir, diretora teatral e uma das fundadoras do grupo Quebracabeça; foi também uma das responsáveis por implantar o primeiro curso acadêmico de teatro em Porto Velho, parceria da UNIR/UNB. A convidada, de uma maneira sensível, sincera e descontraída, apresentou para o público sua trajetória teatral, a partir de um recorte artístico, ou seja, pelas peças apresentadas; um recorte histórico, por meio dos contextos do teatro em Porto Velho desde a década de 70 e que costuraram o seu fazer artístico; e um recorte geográfico, a partir de seus deslocamentos teatrais, saindo do Rio de Janeiro, passando pela Bolívia, Peru, Chile, Uruguai e Argentina e por fim seus trânsitos pela Amazônia (Amazonas, Acre e Rondônia).” Disponível em: <https://teatroempvh.blogspot.com/2017/03/>. Acesso em: 31 ago. 2023.

Além da Bolívia, percorreram o Chile, a Argentina, o Uruguai e o Peru, quando Cavalcante engravidou e decidiram retornar ao Brasil. Ao chegarem no Rio de Janeiro apresentaram-se nas praças da cidade um espetáculo que tinham recém-criado, *Panelândia*, uma família de painéis, encenado por meio de bonecos de diversos tamanhos e técnicas distintas (dedos, linhas, varas etc.). De acordo com Cavalcante a coordenação do Sesc/RJ se encantou e combinou uma circulação nacional do trabalho, porém, tal circuito não veio. Mas naquele momento a instituição estava se organizando em todo o país e convidaram Bedotti para coordenar a área cultural em Rondônia, foi assim que aportaram em Porto Velho em 1979, antes oferecendo uma oficina teatral em Rio Branco/AC e trouxeram na bagagem o espetáculo. Conforme entrevista já citada, afirma Ângela Cavalcante:

Aí alguém do Sesc [do Rio de Janeiro] falou pro Alejandro: “Ah, furou o negócio do Sesc no Brasil, mas tu quer ir fazer cultura no Sesc de Rondônia?” Rondônia era uma palavra que ninguém falava, ainda era Guaporé na nossa cabeça. Então eu pensei rápido, Rondônia... e falei: “Ih, acho que Rondônia é o Guaporé!” Falei para ele: “Vamos olhar no mapa antes de dá uma resposta”. Olhamos e eu falei: “Olha, o lugar é irrereal, tá perto da saída. Vamos pra lá, bicho”. Aí viemos: ele, eu e o nosso filho... Em 1979. Ainda era território. Rondônia. Pra decorar esse nome foi difícil, gente! Porque na minha cabeça era Guaporé, Guaporé, Guaporé, Guaporé, Guaporé, sabe? Apreendi assim. Chegamos aqui com a *Panelândia*, com uma pequena mala [...]. Quase não tínhamos roupa. Eu vivia de havaiana, vestido com havaiana. Pobre, *hipponga*, era eu! Ele era um pouco mais controlado, porque era estrangeiro, tinha que andar meio que na pinta. Ele se comportava mais, mas eu não. [...] Aí chegamos aqui com a *Panelândia*. Primeira coisa que a gente fez, a gente chegou em um domingo, na terça ele já foi pro Sesc se apresentar pra ser o cara da cultura do Sesc (CAVALCANTE, 2017).

Acerca dos espetáculos criados pela dupla – mas não só, pois envolveram diversas outras pessoas desde o início até os dias atuais, a concepção sempre foi coletiva, trabalho de grupo –, destaquemos dois assuntos, posto que dialogam com a história local, trata-se do trato com questões relacionadas ao meio ambiente e a ocupação desordenada do território de Rondônia, tais conteúdos, estão, evidentemente, interrelacionados.

Começamos pela questão fundiária. Ângela Cavalcante (2017) fez

questão de frisar que o dramaturgo era o Alejandro Bedotti, “[...] ele é que escrevia”. Em um de seus textos, *Pedros e Pedros na conquista do Eldorado*. A dramaturgia toma como estrutura um outro texto, *Aquele que diz sim e aquele que diz não* de Bertolt Brecht (1898-1956), que por sua vez se baseou em uma lenda chinesa. A paráfrase no processo criativo, como cantou Chico Buarque em *Rebichada*, é antiga:

Essa história é mais velha que a história
 Dos tempos de glória do velho barão
 Quem não sabe de cor essa história
 Refresque a memória e preste atenção
 Não sou eu quem repete essa história
 É a história que adora uma repetição
 Uma repetição¹¹⁰.

FIGURA 22 – Ângela e Alejandro



Ângela Cavalcante e Alejandro Bedotti na Bolívia, década de 1970. Foto: Autor desconhecido.
 Fonte: Arquivo pessoal de Talia Coelho Bedotti Poveda.

Assim, certas estruturas se repetem, ao mesmo tempo em que se transformam dialeticamente. Na história de Bedotti a trupe de artistas abre o

110 BUARQUE, Chico. *Rebichada*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/86038/>. Acesso em: 05 out. 2022.

espetáculo contando de onde tiraram a ideia que vão apresentar, falam do autor alemão e afirmam epicamente: “Nas coisas da dialética / o negócio é dialogar”. O texto se vale da poesia popular, é todo ele rimado. Para Bernard Dort, “A dramaturgia brechtiana faz convergirem realismo e poesia: uma poesia que nega o realismo, e um realismo que nunca é naturalismo” (1977, p. 281). Bedotti não foge a tal regra, poesia e realismo social se fundem em *Pedros e Pedros na conquista do Eldorado*. Desde o início da dramaturgia a conquista do Eldorado e para quem ele se destina está anunciado, como bem “informa” ou vende a personagem tipificada como Radialista:

Atenção senhores ouvintes
Do Norte do país nos chega uma notícia sensacional
Se quiser enriquecer é só ir para Eldorado
Que não vai se dar mal
Troque seu chimarrão por uma mandioca
E sua chinoca por uma cabocla! (BEDOTTI, s.d., p. 1-2).

O material datilografado a que se teve acesso apresenta, por meio de manuscritos, diversas indicações da montagem, ou seja, apresenta a possibilidade também de vislumbrarmos a concepção épica da cena. Como exemplo, é possível identificar o uso de cartazes, os momentos de serem inseridas as músicas, bem como a citação dos nomes de atores e atrizes, como a da própria Ângela Cavalcante. Além disso, é possível identificar mudanças a partir do processo de montagem, como trechos que foram cortados na encenação e com quantas pessoas é possível realizar a montagem: consta a anotação de três atrizes e três atores.

A história, como é evidente, aborda o processo chamado de colonização, isto é, terras que foram “doadas” (se sabe que, já no início dos anos 1980, o Estado passou a também vender lotes) aos colonos, numa promessa de riqueza certa, mas, na prática, o processo ocorre de maneira bem diversa. Muitos são os Pedros que para cá vieram, muitos disseram sim aos desmandos. No momento que aqui chegaram Bedotti e Ângela, o processo de migração estava a todo vapor, tratava-se de “integrar para não entregar”, como afirmavam os militares. Muitos dos colonos, como a personagem Pedro da peça, ganharam mesmo foi malária e sofreram os descasos das autoridades. Para que se tenha uma noção do problema, ainda no início da década de 1980 em Rondônia, “A

política fundiária deixou como saldo 11.000 famílias cadastradas em 1982 no Incra que não receberam terra, a que se somam às não-cadastradas num total de umas 30.000 famílias” (BECKER, 1994, p. 37). Para Bedotti, em sua peça, trata-se de uma tradição, que faz com que se repita as coisas sem que se questione os desmandos. Como já cantou Tom Zé, na canção *Senhor cidadão*, “[...] com quantos quilos de medo se faz uma tradição?”¹¹¹ Na peça, em uma interrupção ao modo épico brechtiano, os atores se dirigem ao público e afirmam:

A tradição foi bolada
Para ninguém dizer nada
Não criticar, não responder
Nem contestar nem piscar.
Ela foi feita pra isso,
Pra dar força aos senhores
Poderosos, detentores do poder (BEDOTTI, s.d., p. 7).

Desse modo termina o primeiro ato, que mostrou Pedro e sua família no processo migratório. Um Pedro que não questiona, que apenas diz *sim*. No segundo ato, a história começa a se repetir, porém se desdobra em um *não*, quando Pedro enfrenta as autoridades e rompe com a tradição. A Chinoca, personagem da esposa, afirma:

A gente se junta aos outros,
E diz não a esses doutores,
Que é assim que se faz
Contra esses infratores
Da liberdade do homem
Que trabalha pra viver (BEDOTTI, s.d., p. 14).

E vão às demais pessoas, juntando-as, somando-se aos/às colonos/as, e criam um grande coro. Juntos, com um coletivo lhes respaldando, Pedro já pode mostrar sua altivez, após o salto de consciência (ou discernimento) acerca de sua realidade, assim, afirma: “Senhor autoridade/ a resposta aqui é NÃO! / a toda esta situação” (BEDOTTI, s.d., p. 15).

O texto encerra pedindo ao público que reflita sobre o *sim* e sobre o *não* na sociedade, como maneira de enfrentar o medo que se tem dos poderosos. O

111 TOM ZÉ. *Senhor cidadão*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tom-ze/164912/>. Acesso em: 05 out. 2022.

assunto, pode-se perceber, continua atual, sobretudo para tais paragens. Desse modo, se tem uma peça que tomou a estrutura de um autor alemão, escrita por um argentino em plena Amazônia, para refletir a realidade histórica rondoniense. Talvez o próprio olhar estrangeiro (no sentido de recém-chegado ao lugar) do autor, o distanciasse daquela situação e desse modo pudesse ter uma lente mais crítica e sensível acerca daquela problemática. Ao final da peça, como artista também come, eles passam o chapéu, o que demonstra outra faceta daquele momento: a relação com o público em uma cena em construção e das responsabilidades também destes, como público, com a arte que buscava se afirmar na cidade.

Ainda dentro da mesma temática de *Pedros e Pedros*, porém voltada ao público infantil, Bedotti escreveu *Dr. Tijolo e a turma sem miolo* (Fig. 23), que aborda uma Amazônia tomada por multinacionais, representada pela personagem do vendedor, um representante da Sanguessuga and Company. Trata ainda do desmatamento desenfreado na região, a qual, na peça, enfrenta a resistência da onça, ou seja, é um espetáculo que vinculava os dois conteúdos mais abordados pela dramaturgia do autor argentino: a ocupação da Amazônia no processo de colonização e a questão ecológica. A montagem misturou atores e bonecos em cena, com músicas autorais, compostas pelo músico boliviano Júlio Iriarte, a partir das letras também de Alejandro Bedotti. Na entrevista de 2017, Ângela Cavalcante relembra daquela produção:

Era uma peça pra crianças, *Dr. Tijolo e a turma sem miolo*. Olha gente não é por nada não, mas essa peça até hoje ela faz um maior sucesso porque tudo que ela fala tá acontecendo ainda aqui, né? A ocupação da Amazônia, a destruição toda, o pessoal tocando fogo nas coisas, os indígenas se lascando... ela fala de tudo isso. São só animais e tem o doutor Tijolo que tinha uma parte de mímica, que era o Alejandro que fazia. Ele fazia a mímica e era o mandão lá da história que queria derrubar tudo [...] (CAVALCANTE, 2017).

Outro texto de Alejandro Bedotti toma o mito bíblico do nascimento de Jesus, para tratar dos conflitos no campo, ao apresentar Maria e José como migrantes sem-terra; ela ainda grávida, com o marido e outras pessoas ocupam um pedaço de terra e terão de enfrentar as autoridades e fazendeiros. O vocabulário da luta camponesa está presente no texto, bem como a truculência

dos poderosos, que tem à sua disposição uma polícia violeta, chamada, irônica e criticamente, de Força de Paz, e que usa um boné com a sigla FDP.

FIGURA 23 – Espetáculo *Dr. Tijolo e a turma sem miolo*



Matéria do jornal *O Guaporé* de 1982, na qual se pode ver os manipuladores, bonecos/bichos, sendo possível fazer a leitura de como o espetáculo apresenta em linguagem lúdica “[...] o problema do desmatamento”. Arquivo de Ângela Cavalcante.

Em dois momentos do texto, construídos de modo panfletário e absolutamente alegórico, desvelam o descaso e a violência dos poderosos. O primeiro, um diálogo entre o fazendeiro e Herodes, ambos senadores, que acionam o governador; o segundo, quando a força policial ataca o acampamento dos Sem-Terra:

FAZENDEIRO: Eu não quero nem saber. Esse negócio de terra improdutiva é sacanagem desses ativistas de esquerda.

HERODES: Eu sei, Senador Titus Canalhus. Eu também tenho interesse naquelas terras. Claro está que a gente nunca plantará nada. O importante é ser dono. Isso dá poder.

CANALHUS: Temos que dá um basta nesta situação.

HERODES: Pode deixar. (*Ligando*) Governador Ladinus. [...] Esse povo sem teto, sem terra, sem vergonha que está incomodando nossas terras...

[...]

O acampamento descansa. Os FEDEPÊ entram em câmera lenta com boné escrito F D P. Começam a atirar, matando gente. Correria. Gritos. FEDEPÊ mata crianças pelas costas. Movimento congelado.

UM: Mataram nove.

OUTRO: Nove vezes que eram milhares.

OUTRO: Corumbiara.

OUTRO: Massacre.

OUTRO: Eldorado dos Carajás.

OUTRO: Covardia.

OUTRO: Pontal do Paranapanema.

OUTRO: Desrespeito.

OUTRO: Tiram a vida de quem quer viver.

OUTRO: Maltratam os maltratados.

OUTRO: Escondem a verdade.

Os atores formam o presépio (BEDOTTI, s.d., p.3-4).

As cenas são impactantes, sobretudo a relação dos massacres no campo¹¹². O primeiro, Corumbiara, cidade do sul de Rondônia, é uma chaga jamais cicatrizada, pois os conflitos continuam intensos na região até hoje¹¹³.

112 É certo que Bedotti reescreveu o texto, pois em conversa com Marlúcio Emídio, integrante do Quebracabeça, ele assegurou que *Natal amazônico* data de 1984, quando fez o primeiro curso com Ângela e Alejandro e fez sua estreia no teatro de palco, pois antes integrava o Grupo Êxodo, que realizava encenações da paixão de Cristo em espaços abertos. Desse modo, diante dos acontecimentos ocorridos no estado em 1995 (Corumbiara) e no Pará em 1997 (Eldorado dos Carajás), o autor, revisitou o texto inserindo os conflitos dos anos posteriores, tornando o texto ainda mais contundente. Não obstante, já havia muito conflito no campo naquele período, bem como na história brasileira, que o autor soube captar muito bem.

113 Em janeiro de 2023, o conflito com as forças policiais levou a óbito mais duas pessoas da Liga dos Camponeses Pobres, movimento que nasceu de uma divisão com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), naquela ocasião do que é conhecido até hoje como o Massacre de Corumbiara, 1995. Sobre as mortes recentes pode ser consultado a matéria do [jornal Rondônia ao Vivo](https://rondoniao vivo.com/noticia/policia/2023/01/28/veja-video-dois-integrantes-da-lcp-morrem-apos-confronto-a-tiros-com-a-pm.html). Disponível em: <https://rondoniao vivo.com/noticia/policia/2023/01/28/veja-video-dois-integrantes-da-lcp-morrem-apos-confronto-a-tiros-com-a-pm.html>. Acesso em: 07 fev. 2023.

João Peres (2015) escreveu um livro-reportagem sobre o caso ocorrido no Sul do estado, do qual apresentamos um resumo de como ele viu Rondônia durante sua pesquisa:

Rondônia é um dos maiores boca a boca da história do Brasil. É a demonstração de como o Estado pode incentivar que miséria e cobiça se encontrem em situações peculiares que só podem desembocar em tragédia. É a ditadura que cria as condições para que a floresta vire pó e para que sobre essa herança se construa um quadro de violência que dará a Rondônia o direito de figurar entre os líderes de mortes no campo (PERES, 2015, p. 40).

Quanto aos dados do conflito em Corumbiara, Peres se vale da “contabilidade do Ministério Público”:

Em 1995, segundo a lista dos sem-terra, 624 famílias ocuparam a [fazenda] Santa Elina, ou um pedacinho dela: 150 de um total de 18 mil hectares recém-adquiridos pelo pecuarista paulista Hélio Pereira de Moraes. Os posseiros acreditavam ter obtido autorização para uma horta comunitária. Acreditaram errado. De manhãzinha, depois do tiroteio, os homens foram obrigados a deitar no chão. Não podiam olhar para os lados nem fitar os policiais. Foram pisoteados pelos companheiros. No balanço final, nove sem-terra mortos, dois PMs [policial militar] e um não identificado (PERES, 2015, p. 33).

Com relação especificamente ao segundo assunto, o ecológico, presente na dramaturgia de Alejandro Bedotti e nas montagens dos grupos que o casal criou, podem ser destacados diversos espetáculos com tal preocupação, além do citado *Dr. Tijolo...* – segundo trabalho a realizar esta abordagem, posto que o primeiro ocorreu ainda em 1981, a partir de um trabalho de formação, que deu origem ao Grupo Cipó, trata-se de *Rio que é rio... gente*, texto também de Bedotti. Na entrevista citada de Ângela Cavalcante, ela recorda que durante o processo de construção de tal espetáculo, todos os envolvidos se deslocavam à margem esquerda do Rio Madeira – cabe informar que o núcleo urbano de Porto Velho se desenvolveu à margem direita do rio – para vivenciar a natureza em sua intensidade, “eram laboratórios” no qual escutavam os sons, sentiam os cheiros e percebiam as cores, para depois tentarem reproduzir cenicamente. O espetáculo trouxe à cena uma discussão importante para o período e chegou a circular pelo projeto Mambembão em São Paulo e Rio de Janeiro, realizado pela

Funarte, à época vinculado ao Sistema Nacional de Teatro (SNT)¹¹⁴. Além disso, circulou por estados da região Norte, como Amazonas e Acre. Em 1982, mesmo ano de *Dr. Tijolo...*, Bedotti realizou uma adaptação da obra *O Picapau amarelo* de Monteiro Lobato, em comemoração ao centenário do escritor. A peça se caracterizou em um trabalho com bonecos, ganhou o nome de *Falou bicho* e foi apresentado no Sesc Rondônia e conforme se lê em um recorte do jornal *O Guaporé* de 13 de abril de 1982, “[...] tem como principais personagens a onça, o jabuti representando a força e a astúcia, respectivamente” (O GUAPORÉ, 1982, s.p.).

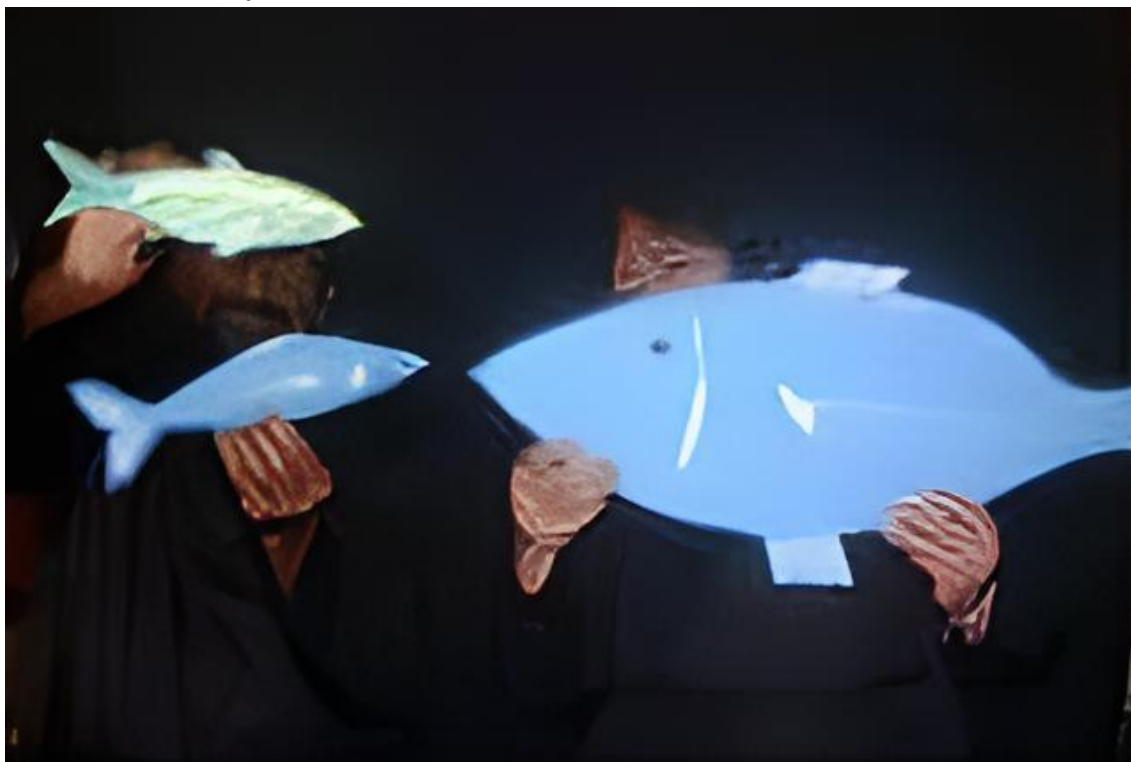
A temática ecológica e/ou amazônica, foi abordada também com *A maravilhosa história do Sapo Tarô-Bequê*, de autoria do manauara Márcio Souza e direção de Alejandro Bedotti, com atuação de Ângela Cavalcante, Celina Oliveira, Mauro Costa, Menhem Abem-Athur, Valéria Chaves e Wilson Costa. O dramaturgo Márcio Souza toma uma lenda dos indígenas Tucano, do alto Rio Negro, acerca do início dos tempos. De acordo com o material consultado, o mito guarda semelhanças com o mito grego de Prometeu, pois Tarô-Bequê, quer ser gente e de tanto insistir, Cainhamé (o pai do mato) o torna rapaz, que logo se apaixona pela moça Juruti, que irá desejar ter o fogo, guardado pelo Urubu-Rei. Cainhamé, antes de realizar o desejo do sapo, já havia explicado que não é fácil ser humano, pois estes possuem “[...] uma doença extravagante: querer o que não tem” (SOUZA, s.d., p. 64). Juruti convence Tarô-Bequê a conseguir o fogo, para tanto, terá de ter muita coragem e astúcia, pois o Urubu-Rei mora em uma nuvem grande e escura, ou seja, precisará aprender a voar sem ter asas. Ao fingir-se de morto, o próprio Urubu o carrega para sua casa, mas esta é só início da aventura, pois para escapar depois ainda precisará enfrentar o Urubu no mundo dos mortos. A história tem muitas reviravoltas e, ao final, o Tarô-Bequê volta a ser sapo e Juruti um pé de Tajá. O interessante é que em toda a aventura,

114 Em uma matéria da Funarte de 2012, há informações acerca de uma possível retomada do Mambembão e uma rápida definição do que se tratava o tal projeto: “O Mambembão marcou época, nas décadas de 1970 e 80, quando abriu espaço para que montagens aplaudidas fora do eixo Rio-São Paulo conseguissem chegar ao Sudeste”, tais espetáculos, via de regra, de acordo com outros documentos pesquisados, discutiam temáticas de seus locais de origem. A matéria está disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/noticias-antigas/?p=32551>. Acesso em: 13 jul. 2023. Ainda sobre a temática e as instituições vigentes no período, há uma entrevista bem interessante com Humberto Braga, que esteve vinculado ao Sistema Nacional de Cultura e a Funarte. Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/aceso-a-informacao-lai/institucional/representacoes-regionais/sao-paulo-1/vozes-da-funarte-sp/humberto-braga-1>. Acesso em: 13 jul. 2023.

o autor consegue inserir o que ocorria naquele momento histórico – o texto é da segunda metade da década de 1970 – na região Amazônica, sobretudo por meio de comentários sarcásticos das personagens, como a construção das estradas, a entrada de missionários estadunidenses em aldeias, de a peça não ser de brancos e até o levantamento fotogramétrico realizado pela Força Aérea dos Estados Unidos na região. No jornal *O Estadão*, de Porto Velho, na secção Cultura & Prazer, de 24 e 25 de agosto de 1986, que anunciava o espetáculo, lemos o seguinte:

A estória de Tarô-Bequê é a contraparte daquela contada em “Prometeu acorrentado” do velho e terno teatro grego. Talvez que a lenda tucana pelas mãos de Márcio de Souza e Bedotti destine um fim menos trágico ao herói, mesmo porque existe também o “Prometeu libertado”. A aventura da liberdade humana ainda não concluída (*O ESTADÃO*, 1986, s. p.).

FIGURA 24 – Espetáculo *Meu rio*



Manipuladores: Marlúcio Emídio e Ângela Cavalcante. Na imagem se percebe a busca pela imersão no rio, bem como a manipulação direta dos objetos. Cabe destacar que nesta fotografia também foi utilizado um aplicativo com o objetivo de melhorá-la, daí certa distorção nas mãos. Foto: Autor desconhecido. Fonte: Arquivo pessoal de Marlúcio Emídio.

A última incursão com no assunto ecológico na dramaturgia de Alejandro Bedotti e na cena do grupo Quebracabeça, ocorreu com o espetáculo *Meu rio*

(2009), uma montagem de teatro de animação que propunha ao público uma perspectiva de certa imersão no rio e os problemas advindos com a chegada dos homens. Sandro Pereira Bassani, que conviveu com o casal por décadas, tendo iniciado o fazer teatral com os professores Ângela Cavalcante e Alejandro Bedotti, relembra do espetáculo:

É uma peça que narrava o início do universo, música e imagens interessantes que se inteiravam harmonicamente. Começava desde as moléculas, do início do universo, e a partir daí, vão se formando os seres vivos e o rio. Aquilo ali, pra nós, era uma representação do Rio Madeira. Tinha um garimpeiro fazendo a cena. Era uma manipulação direta, então ia desde o rio nascendo, vivendo em harmonia com os peixinhos e os bichinhos, e tudo mais, até o momento que o homem aparece. O garimpeiro representa o homem, e antes do garimpeiro surgir, aparecem os produtos sendo lançados no rio, latinha e essas coisas todas; e garrafas, pasta de dente, vão caindo ali no rio. Com a presença do homem, o rio tem sua harmonia afetada. O espetáculo mostra o rio sendo destruído pelo ser humano e então deixava essa reflexão. E esses bichinhos que tinham essa vida, que se relacionava, passam a ser afetados. Tinha uma minhoquinha que era usada para pescar os peixes. Até essa minhoquinha entra em declínio, entrando em depressão e acaba falecendo. O homem da região, da beira do rio, que passeia em sua piroga, passa a perceber esse momento – é o que eu achei de mais interessante nessa peça, muito bonita (BASSANI *apud* SANTOS, 2021, p. 87-8).

Bassani conta ainda acerca da complexidade do espetáculo (Fig. 24), que tinha duração de 40 minutos, mas com uma montagem da estrutura que durava três horas. Toda a sonoplastia, também pensada por Bedotti, visava criar um misto de emoções, euforia, tristeza, alternando-se para a alegria. O repertório musical, ainda segundo Bassani, ia dos clássicos, como Bach e Beethoven às músicas regionais, embora não cite quais foram os músicos/cantores locais.

No projeto desenvolvido em 2017, *Conversas de Quinta*, cujo objetivo era aproximar os estudantes da história vivida por pessoas que vieram antes e, ao mesmo tempo, constituir documentos para estudo e pesquisa, foi perguntado à Ângela Cavalcante acerca da função estético-social do teatro, ao que a artista respondeu:

Para mim o teatro é política, sabe? É política. Se não desenvolve alguma coisa política, seja ela qual for, mesmo simples, lá do século XVI, sei lá... que a gente possa puxar pra política nossa...

a política no sentido de instrução, né? Você vai instruir com a coisa política. Se você não instrui... Se você não instrui com o teatro, pra mim esse teatro não aconteceu. Ele tem que ter instrução. Ele tem que ter um caminho (CAVALCANTE, 2017).

Tal perspectiva, de nosso ponto de vista, dialoga com alguns aspectos da teoria brechtiana, ao menos em suas peças de aprendizagem, como nos lembra Koudela: “A pedagogia brechtiana se constitui como uma pedagogia ou educação política, na medida em que adere a um projeto histórico-filosófico e uma teoria social” (KOUDELA, 1992, p. 13). Parece que Ângela Cavalcante e Alejandro Bedotti, enquanto atuaram, seja como diretores, professores, atores, manipuladores de bonecos – cabe lembrar que tiveram uma incursão também pelo audiovisual, ambos atuaram em filmes ou, no caso de Bedotti, criaram roteiros para documentários local –, tinham muito evidente para si a função que o teatro pode cumprir em qualquer sociedade, de realizar uma educação estética e ser também porta de entrada de uma formação política mais ampla.

Nem sempre foi possível identificar as pessoas com as quais Ângela Cavalcante e Alejandro Bedotti trabalharam, pois havia uma circulação dos artistas entre os coletivos e muitas das pessoas para quem ministravam cursos e oficinas integraram o coletivo por certo período e depois seguiam suas vidas. Cabe destacar que a atuação de ambos na formação foi intensa, sobretudo nos anos 1980 e 1990. De todo modo, reunimos alguns nomes encontrados nos recortes de jornais a que tivemos acesso, assim, além da dramaturgia e direção da maioria dos trabalhos realizados por Bedotti, atuação em quase todos os espetáculos e direção em alguns realizados por Ângela Cavalcante, chegaram a integrar os coletivos Cipó e Quebracabeça; Amauri, Arthur Nares, Assis Monteiro, Bete Cardozo, Bosco, Celina Oliveira, Chico Ciareba, Eri Oliveira, Fernando Benicasa, Francisco Barroso, J. Vieira, Jango Rodrigues, João Carlos Juruna, João Luís, Jota Gastão, Júlio Iriarte, Marco Ricardo, Maria das Graças, Marlúcio Emídio (este, integrante desde 1984, ainda leva adiante o nome do coletivo Quebracabeça), Mauro Ricardo, Menhem Abem-Athar, Sandro Bassani, Tetê, Valéria Chaves e Wilson Costa.

Além de realizar formações por meio de cursos e oficinas, Ângela e Alejandro buscaram consolidar espaços físicos nos quais pudessem desenvolver um trabalho de maneira mais continuada. Assim, investiram no chamado “Teatro

Municipal”, um espaço que na verdade não era público, mas que lutaram com outros artistas para que o poder constituído/institucionalizado assumisse como o teatro da cidade, entretanto não conseguiram. Ao relembrar a história, Ângela deixa vir à tona certa tristeza, por tanta luta que empenhou em prol do teatro e que, em certa medida, parece não ter ficado visível a certos olhos míopes:

Hoje tá acabado, tá no chão... Teatro Municipal que era lá naquele cinema, Cinema Parecis, ali na Joaquim Nabuco. Depois teve aula de balé com o professor Adair Palma durante muitos anos... Aquele teatro ali foi a gente que construiu também, com nosso salário, a gente fez aquilo tudo lá... na Joaquim Nabuco esquina com a Duque de Caxias... Aquele teatro ali a gente construiu nos anos 1980, sabe? A gente montou ali a *Maravilhosa história do sapo Taro-Bequê*. Lá também teve a *Navalha na Carne* com um outro grupo... lá teve também peças boas, também vieram grupos de fora apresentar, a gente fez festivais de teatro... Quer dizer, hoje eu fico pensando assim: gente fazer aquilo tudo de novo, não é que eu não gostaria, mas... Sabe, não dá mais... Eu me sinto frustrada, sinceramente! (CAVALCANTE, 2017).

Além das lutas e investimento do próprio bolso para realizar não só as produções, mas viabilizar espaços físicos, criaram também um teatro móvel que circulou pelo estado e ainda um pequeno circo, o Circo Arco-Íris, com capacidade para receber até 100 pessoas. Depois investiram tempo e recursos em uma sala no prédio onde hoje fica a reitoria da Unir, chamada à época de Sala 30, o projeto era vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade. Mesmo sendo institucional, de acordo com Cavalcante, o trabalho dela e de Bedotti mantiveram o espaço ativo, por meio da intensa programação e formações que criaram, voltadas aos estudantes dos cursos de Direito, Matemática e à comunidade em geral. Ali foram criados três espetáculos com estudantes de diversos cursos: *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo; *Medeia*, de Eurípedes e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal. A Sala 30 foi destruída por um temporal e, pode-se dizer que, também, por certo descaso com relação ao trabalho ali desenvolvido. Ângela Cavalcante narra um pouco dessa história:

A Sala 30 era uma sala que a gente arrumou ela todinha, botou coxias, tinha camarim, botamos uma cortina maravilhosa; a gente fechou toda a sala, botou arquibancada... então a gente foi pedindo arquibancada pra um, cortina pra outro, cortina não, mentira, a cortina quem botou foi eu e o Alejandro com nosso

salário, mas o resto foi tudo pedindo pro Sesc, pra comunidade... ia pedindo e o pessoal ia mandando. Quem construiu as arquibancadas foram os carpinteiros da Unir. Eles construíram uma coisa bem bonitinha... quando estavam com muito cansaço, queria dá uma descansada, ia lá em cima dormir na nossa sala. [...] A gente batia um papo sobre teatro, sobre humanidade... eu sei que até reunião da CUT a gente fez lá em cima, entendeu? Reunião de sindicato, a gente abria, quem quisesse ia... só igreja que não... Era o centro cultural, do setor de teatro da DIAC – Diretoria de Assuntos Culturais da Unir (CAVALCANTE, 2017).

Ângela não conseguiu lembrar de todos os espetáculos que criaram e nem sempre encontramos outros documentos que pudéssemos fazer um levantamento mais adequado de todas as produções nessas mais de quatro décadas; tivemos também algumas contribuições de Marlúcio Emídio, integrante do grupo Quebracabeça, que nos forneceu algumas informações acerca de datas, ainda assim não se conseguiu levantar todas as produções teatrais. De todo modo, apresentamos a lista dos nomes dos espetáculos a que tivemos acesso dos três grupos, o Grupo del Silencio, quando aportaram em Porto Velho, o Cipó, que teve vida curta e o Grupo Quebracabeça, são eles: *Panelândia* (1981), *De tudo um pouco* (1981) – do primeiro coletivo –, *Rio que rio é... gente* (1981) – Grupo Cipó –, *Falou bicho* (1982) – e todos os demais do Quebracabeça –, *Dr. Tijolo e a turma sem miolo* (1982), *Histórias para mirar* (1983), *Quem casa, quer casa* (1983), *Natal amazônico* (1984), *A banda Picolé* (1984), *A maravilhosa estória do Sapo Taro-Bequê* (1986), *O moço que casou com mulher braba* (1987), *Os sonhos de Tom e Théo* (1988), *Navalha na carne* (1993), *O médico camponês e a princesa engasgada*¹¹⁵ (2008), *Meu rio* (2009) e não identificamos o ano de *Tempo bom com poesias passageiras*, citado por Ângela Cavalcante em entrevista¹¹⁶.

4.3 Asas para Água de Chucalho

Messias Ricardo Moreira, em artes Ricardo Moreira, nasceu em 23 de

115 Esta permaneceu em repertório até 2014, quando o grupo se apresentou nas comemorações do centenário da cidade de Porto Velho.

116 Provavelmente este trabalho tenha sido uma junção entre os grupos Quebracabeça e Dá o Bote, do poeta Mado.

novembro de 1963 na cidade de Oeiras, primeira capital do estado do Piauí. Como uma grande parte dos nordestinos viu-se como migrante desde muito cedo. Aos nove anos de idade foi com a família para a Bahia, onde vivenciou algumas ações com as artes em um colégio que tomava como práticas as proposições de Anísio Teixeira¹¹⁷; lá também começou seu interesse político, ao ser eleito para o grêmio estudantil. O primeiro espetáculo em que atuou era de circo-teatro, um texto francês que não sabe mais dizer de qual autor, mas lembra-se que o conteúdo, para os dias de hoje, segundo ele, é certo que seria considerado conservador. Apresentou-se para os colegas da escola e para a comunidade em um circo que passava pela cidade – nas proposições do circo-teatro, a primeira parte do espetáculo são as atrações circenses e no segundo momento, o teatro. Na Bahia, decidiu que seguiria pelo caminho das artes cênicas, mas como afirmou em entrevista concedida durante a pandemia, por via remota, em 26 de maio de 2021, “[...] em sendo pobre, era difícil”. Mas o sonho virou realidade e ele seguiu na profissão de teatro até os dias de hoje.

A saga de migrante também continuou, após sua irmã mais velha mudar-se para Brasília, ele seguiu seus passos. Na chamada “cidade das curvas, do concreto e do poder”, em plena ditadura civil-militar, fez parte de um grupo teatral chamado Guará. Relembra que passou certo sufoco, após uma montagem – “que não gosta de falar” – a qual teve que ser submetida aos censores, os cortes foram tantos que inviabilizaria a apresentação, ele propôs contar ao público, mas a equipe decidiu comunicar que não haveria espetáculo por conta de doença em integrantes da equipe, ele não concordou com a invenção e fez um gesto que negava tal afirmação, no retorno para casa, foi preso no ponto de ônibus. Apesar de ter passado apenas uma noite na cadeia, afirma ter sofrido torturas. Os demais integrantes do Grupo Guará tinham familiares na plateia do teatro e retornaram às suas casas com eles, Moreira, porém, teve de retornar sozinho, por isso entende que foi pego, por não haver ninguém da família ali para o acompanhar após a apresentação e retornar com ele para casa. Ainda em Brasília foi indicado por Pedro Tierra para participar de uma montagem de *Missa*

117 Baiano de Caetité, foi um dos grandes defensores da educação pública para todas/os as/os cidadãs/ãos; foi um dos idealizadores da Lei de Diretrizes e Bases de 1961. Quando veio a ditadura civil-militar, viu-se obrigado a sair do Brasil. Para um resumo da vida e de algumas de suas teses para a educação Cf. DIANA, Daniela. *Anísio Teixeira*. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/anisio-teixeira/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

Leiga de Chico de Assis, o que depois o levou ao Araguaia para ministrar oficinas de teatro popular na região em que trabalhava o bispo Pedro Casaldáliga. Oficinas teatrais que relembra ter ministrado em muitas Comunidades Eclesiais de Base (CEB)¹¹⁸, ligadas à Igreja Católica.

Anos depois, Moreira estudou teatro na Casa de Artes das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, a CAL, como é conhecida; cursou bacharelado e depois licenciatura, processo que anos mais tarde o levou à Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, onde permaneceu por onze anos como professor. Este preâmbulo é uma rápida apresentação do responsável pela criação de dois coletivos em Rondônia, além de também ter passado pela gestão da Federação de Teatro Amador de Rondônia (Fetear).

Os tempos estavam difíceis em Brasília e Ricardo Moreira migrou novamente, dessa vez para Rondônia. Chegou ao estado em 1982, como rádio amador do Exército, mas logo abandonou a instituição e voltou a se dedicar ao teatro. Conseguiu desenvolver um trabalho teatral no interior do estado, em Cacoal, distante 482 quilômetros da capital. Lá criou o Grupo Asas. Segundo ele, dentre tantas pessoas, participaram do coletivo Chicão Santos, Cláudio Vrena e Ednéia Sanches, nomes importantes do teatro rondoniense. O Grupo utilizava uma escola aos finais de semana e seus processos criativos, de acordo com Moreira, ocorriam por meio de laboratórios. Antônio Januzelli (1992), define o laboratório dramático como um conjunto de práticas para que atores e atrizes possam melhorar seus desempenhos cênicos; é uma maneira de aprendizagem

118 De modo bastante objetivo, em uma cartilha, *O que é Ceb's*, Frei Betto historia e define tais comunidades: “As comunidades eclesiais de base (CEB’s) são pequenos grupos organizados em torno da paróquia (urbana) ou da capela (rural), por iniciativa de leigos, padres ou bispos. As primeiras surgiram por volta de 1960, em Nísia Floresta, arquidiocese de Natal, segundo alguns pesquisadores, ou em Volta Redonda, segundo outros. Nas paróquias de periferia, as comunidades podem estar distribuídas em pequenos grupos ou formar um único grupão a que se dá o nome de comunidades eclesiais de base. É o caso da zona rural, onde cem ou duzentas pessoas se reúnem numa capela aos domingos para celebrar o culto. “São comunidades, porque reúnem pessoas que têm a mesma fé, pertencem à mesma igreja e moram na mesma região. Movidas pela fé, essas pessoas vivem uma comum-união em torno de seus problemas de sobrevivência, de moradia, de lutas por melhores condições de vida e de anseios e esperanças libertadoras. São eclesiais, porque congregadas na Igreja, como núcleos básicos de comunidades de fé. São de base, porque integradas por pessoas que trabalham com as próprias mãos (classes populares): donas-de-casa, operários, subempregados, aposentados, jovens e empregados dos setores de serviços, na periferia urbana; na zona rural, assalariados agrícolas, posseiros, pequenos proprietários, arrendatários, peões e seus familiares. Há também comunidades indígenas” (Frei BETTO. *O que é CEB’s*. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/freibetto/livro_betto_o_que_e_cebs.pdf. Acesso em 17 jul. 2023.

na qual se pode “[...] acordar os corpos, os espíritos, as relações” (1992, p. 50).
E ainda:

Será no desenvolver dos laboratórios e na reflexão sobre sua atuação neles que o ator e o grupo observarão as falhas que necessitam ser corrigidas, as carências que necessitam ser supridas e que o serão, através da criação de um arsenal de atividades que ampliará infinitamente o instrumento expressivo do homem e a sua capacidade de refletir sobre o *estar em cena* (JANUZELLI, 1992, p. 50. Grifo do autor).

A prática dos processos criativos por meio dos laboratórios, Moreira considera como fundantes e segue utilizando. Na citada entrevista, afirma não acreditar em espetáculos sem processos, com a direção apenas dando as marcas; segundo ele, é um processo coletivo por isso todos devem contribuir com suas capacidades criativas, daí a importância dos laboratórios. O Asas marcou época em Cacoal, de acordo com Lourdes Kemper (2002), com o espetáculo *Pluft, o fantasminha* de Maria Clara Machado, uma história de aventuras entre um fantasma tímido, que tem medo de pessoas, e Maribel, uma menina que foi sequestrada pelo Perna de Pau, que a leva para a casa onde vive a família do fantasminha. Moreira afirma com certo orgulho que contribuiu com o desenvolvimento cultural daquela cidade no período que lá esteve, pois além dos espetáculos sempre com muito público, realizava oficinas teatrais para crianças que misturavam filhos de juízes e moradores da periferia. Além disso, batalhou com os demais artistas pela implantação da Secretaria de Cultura daquele município.

No dia 10 de abril de 1983, foi fundado o Grupo Teatral Asas, cujo lema “liberte a sua imaginação” criou raízes no imaginário coletivo da cidade. O grupo foi formado inicialmente por 23 atores que dedicaram seus finais de semana aos estudos, aos ensaios e ao aperfeiçoamento técnico e artístico, por suas oficinas de trabalho. Os ensaios eram realizados nas dependências da Escola Bernardo Guimarães sob direção de Messias Ricardo [Ricardo Moreira].

[...]

No ano de 1985, o Grupo Asas, partiu para uma proposta de criação coletiva, onde o contexto pudesse focar a dura realidade vivida pela população da região. Iniciou um trabalho de pesquisa, buscando informações e inspirações nos diversos segmentos sociais, viabilizando a constituição do espetáculo *A cara engraçada do medo*, reconhecido como o melhor

espetáculo montado no Estado, sendo escolhido para representar Rondônia no Circuito Nacional de Teatro Amador Pé na Estrada-Regional Norte, fazendo diversas apresentações no Amazonas e Acre (KEMPER, 2002, p. 109).

O circuito Pé na Estrada, Moreira afirma ter sido uma parceria entre as três federações de teatro dos estados do Acre, Rondônia e Amazonas, vinculadas à Confenata, que no seu entender era “[...] um dos maiores e mais fortes movimentos culturais do Brasil naquele momento, uma mistura de amadores com profissionais. Se dizia amador, mas muita gente sobrevivia do teatro” (MOREIRA, 2021). O Grupo Asas encerrou suas atividades em 1986, no entanto, Moreira migrou para a capital, Porto Velho, e criou o Água de Chucalho, outro coletivo de vida curta, porém marcante para a trajetória teatral da capital rondoniense.

Em Porto Velho Ricardo Moreira criou uma espécie de ateliê – que foi pintado/decorado pelo artista plástico Xuluka (Joelmar Dantas Motta), que integrou a parte técnica dos espetáculos do Grupo –, onde morava e ensaiava seus espetáculos e tinha um espaço para exposição, no qual, segundo Moreira, Rita Queiroz¹¹⁹ expôs suas obras. O espaço ficava situado na avenida Pinheiro Machado, uma das principais vias da cidade. Lá nasceu o coletivo Água de Chucalho e dois espetáculos que marcaram época: *Quem matou Zefinha?*, da sergipana Virgínia Lúcia da Fonseca Menezes, com direção e adaptação de Moreira, e *Chico Rei*, de Walmir Ayala; o primeiro pensado e encenado na rua, o segundo para o palco, com direção do pernambucano Romildo Moreira. O coletivo circulou com os dois espetáculos pelo Brasil, começando no Paraná e indo até o Uruguai e, ao retornar, apresentaram-se por vários estados do Nordeste, participando do Festival de Campina Grande/PB e realizando trocas com grupos como o Alegria, Alegria de Natal/RN. Tal circulação é um feito significativo na medida em que as produções da região Norte, de maneira geral, têm dificuldades em sair de seus estados e participar de festivais Brasil afora, seja por certa invisibilidade a que são condenados os artistas, seja por desconhecimento da produção artística da região, seja pelos altos custos das

119 Artista plástica premiada e com vasta produção acerca do imaginário ribeirinho. Para conhecer um pouco da vida e da produção da artista, conferir o seu sítio eletrônico. Disponível em: <http://www.ritaqueiroz.com.br/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

passagens para poderem se locomover. Em relação aos valores diferenciados a que são submetidos, há alguns anos muitos artistas da região Norte vêm discutindo o Custo Amazônico, isto é, lutam para que as políticas públicas de cultura tenham um olhar diferenciado para as produções locais, pois o acesso a materiais ou a maneira de circular na própria região têm valores mais elevados do que em outras regiões¹²⁰.

Voltando aos espetáculos e à circulação do Água de Chuchalho, ambos têm uma perspectiva politizada, o que Moreira justifica ao afirmar que sempre foi uma pessoa de esquerda.

Porque somos pobres, venho das comunidades Eclesiais de Base, tive uma influência dos movimentos, mas sempre com teatro e independente. Nunca aceitei ser “o teatro da igreja”, apesar de ter feito muito teatro em salão paroquial, na praça (MOREIRA, 2021).

Nessa perspectiva, afirmou que nunca quis se vincular a nenhum governo, apesar de alguns convites e mesmo sendo filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT) desde 1982, embora tenha estado à frente de duas gestões da Fetear, bem como diretor da Regional Norte da Confenata, quando foi realizado o projeto Pé na Estrada, no qual criaram uma espécie de corredor teatral, em uma época que, como afirmou: “não tinha estrada”. Todo esse envolvimento político não partidário – “sempre com teatro” –, possibilitou os contatos para a grande circulação que o Grupo realizou pelo Brasil na década de 1980, pois para ele a Confenata integrava o país. Na sua concepção, as federações oxigenavam a Confenata e esta as federações estaduais, criando um processo muito rico. Havia respeito por parte das autoridades constituídas por tais entidades, pois eram recebidos por prefeitos, governadores e em âmbito federal havia a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), presidida por Carlos Miranda, que era um apoiador do movimento. Para Moreira, Rondônia viveu uma efervescência naquele período, pois estavam sintonizados com o movimento nacional.

120 Um pouco da discussão e das demandas encontra-se na Carta Pororoca de 2012, tirada durante o Festival Amazônia Encena na Rua, que agregou articuladores da Rede de Teatro na Floresta e da Rede Brasileira de Teatro de Rua. O documento está disponível em: <https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2012/07/narrativas-de-outra-margem-uma.html>. Acesso em: 27 fev. 2023.

Como o viés político aparecia nos espetáculos? *Quem matou Zefinha?*, por exemplo, dialogava com o momento político brasileiro e as agruras que passavam as pessoas mais pobres. Trata-se de um espetáculo de rua com narrativas episódicas que aborda questões de moradia e as dificuldades impostas pelo Sistema Financeiro Habitacional (SFH), criado pelo governo federal ainda durante a ditadura; empregos mal remunerados, em um país que acaba de sair da ditadura civil-militar; os/as trabalhadores/as tendo de lidar com os pacotes econômicos e a alta inflação que carcomia seus salários. Não por acaso, Moreira lembra que eram muito solicitados para participarem de greves e estiveram em muitas, sobretudo quando circularam pelo Nordeste brasileiro. O texto, ligeiro e episódico, abria espaço para criações por meio de improvisos, e Moreira afirma que o texto foi praticamente refeito, era quase um pretexto.

Tivemos acesso ao documento diretamente com a autora, Virgínia Lúcia da Fonseca Menezes, no qual vem informando que foi escrito em 1985 em Aracaju e revisto em 1999. Moreira lembra que a cena da TV não existia, logo, depreende-se que a autora incorporou ao texto final a criação dos/as atores/atrizes. A TV fala com as personagens, sobretudo Zefinha e, quase sempre, traz notícias ruins para os pobres e boas para os ricos. Para Moreira, na citada entrevista, ele afirma que a criação de qualquer espetáculo precisa ter o que chama de “processo coletivo”, no qual todas/os opinam, onde se realiza oficinas de criação. Tal processo levou a modificação inicial do texto original de *Quem matou Zefinha?*, muito condizente com o típico teatro popular e de rua, na qual a própria relação com o público vai também modificando o espetáculo à medida em que se experimenta o que funciona ou não cenicamente, bem como a incorporação de expedientes improvisados em dado momento, tendem a se tornarem fixos a partir de sua funcionalidade, isto é, uma cena improvisada pode se tornar uma cena fixa na dramaturgia espetacular, após experimentada sua funcionalidade com o público.

Zefinha, que dá título à peça, casa-se com Cazuza e vão, com muita luta, financiar uma casa pelo SFH para poderem ter “um lar”. Enquanto o governo cria os tais pacotes econômicos que caem literalmente na cabeça de Zefinha – e de todos os populares –, o que aumenta as dificuldades da luta diária pela sobrevivência. A personagem Cazuza, marido de Zefinha, é o típico trabalhador braçal submetido às condições terríveis de exploração, inclusive exposto aos

acidentes em sua função na construção civil.

CAZUZA - (*Canta no trabalho, pintando uma parede muito alta*)
 Trabalhando com fome
 Com as calças na mão
 E se não me seguro
 Eu caio no chão
 Sem capacete e sem luvas
 Já disse ao patrão
 Que Cazuza ainda morre
 De um escorregão.
 Ganhar salário mínimo
 Ainda morrer no trabalho
 Com tanta insegurança
 Essa vida é um Kabrunco (MENEZES, 1999, p. 18).

FIGURA 25 – Cenas de *Quem matou Zefinha?*



Acima, Ricardo Moreira, e abaixo, Bira Lourenço e Ricardo Moreira. É possível perceber parte do público presente, bastante diverso, como costuma ser para os/as artistas que vão às ruas. Com relação às personagens, a máscara branca e o figurino estilizado também é bastante comum no teatro de rua brasileiro. Ainda é possível ver outros elementos dispostos no chão, o

que revela que a cena não esconde nada, a “realidade” cênica é construída em relação com o público. Foto: autor desconhecido. Fonte: Arquivo pessoal de Ricardo Moreira.

De fato, Cazuza vê a morte vir lhe buscar em um acidente de trabalho, no entanto, como estavam quase para perder a casa financiada, o seu triste fim livrou a esposa de perder a habitação. O próprio Juiz vem informar à Zefinha: “Agora, a sua casa está quitada. A Senhora não deve pagar mais nada por ela. Ela saiu quase de graça, agora que o seu marido morreu...” (MENEZES, 1999, p. 20). A crueldade dos representantes institucionais é escancarada em cena. A notícia é demais para Zefinha, que cai e morre. Quando analisado friamente, tudo é muito trágico, porém, o trato é cômico-popular e com um viés político calcado no velho estilo do dramaturgo alemão Bertolt Brecht: divertir e instruir. Ao se ler o texto e ao assistir alguns fragmentos disponíveis em vídeo da montagem do *Água de Chuchalho*, fica evidente porque foram tão requisitados para estarem juntos aos/às trabalhadores/as em luta, pois divertia e instruía no sentido da mudança. Ainda com Brecht aprendemos: “[...] que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação” (2005, p. 21).

A personagem Espantalho, que abre o espetáculo, retorna ao final, querendo narrar a mesma história, mas agora com outro nome, justamente para explicitar que a história que se passava em cena era a mesma que se passava com muitos ali presentes, o coletivo de atores e atrizes tomam a palavra:

ESPANTALHO - *(Retira Zefinha de cena, puxando-a pela mão. E recomeça pelo início a contar uma nova história, que é o começo de uma nova peça)*

Abram alas! Abram Alas
Que o teatro vai mostrar
Um quadro vivo e verdadeiro
Da luta de quem não tem pão
Contra quem tem muito dinheiro
Eu conheço uma moça
Seu nome é Benedita...

TODOS - *(Interrompem, alegam que o espetáculo já acabou, que ele está equivocado. Que o público já conhece a história. O Espantalho, após muita teimosia, fica convencido e chama todos para cantarem a música final).*

Quem foi, quem foi
Quem foi que matou Zefinha? (Bis)

Vejam só quantos Cazuzas
 Vejam só quantas Zefinhas
 Assistindo à própria história
 Vamos ver quem advinha
 Quem foi que matou Cazuza?
 E quem foi que matou Zefinha
 Quem foi que matou Cazuza?
 E quem foi que matou Zefinha? (MENEZES, 1999, p. 21).

FIGURA 26 – Capa do programa do espetáculo *Chico Rei*



Capa do programa do espetáculo, todo em preto e branco. Dentro traz textos do diretor, imagens e a ficha técnica. Fonte: Arquivo pessoal de Bira Lourenço. Digitalizado pelo pesquisador.

Quanto à montagem de *Chico Rei*, ocorreu graças a um prêmio que o coletivo ganhou, podendo assim, convidar o diretor pernambucano Romildo Moreira, que ministrou uma oficina aberta para os artistas locais. Na visão de Moreira, havia um desejo em aprender e toda oportunidade era bem aproveitada.

Aliado ao desejo de aprender havia todo um contexto nacional, que o artista relembra:

Nós precisamos de utopia para viver e naquele tempo tínhamos utopia. Todos nós carregávamos o sonho de um país melhor. O que nós fizemos foi junto com as pessoas. Sozinho não somos nada. Temos histórias de apoio a movimentos, de luta de classes... e naquele tempo não éramos aparelhados. O teatro de Porto Velho era politizado (MOREIRA, 2021).

Chico Rei se insere em um momento de mudanças do Brasil, mas também de memória e luta, posto que naqueles anos estava se aproximando o centenário da chamada (entretanto, ainda não realizada plenamente) abolição da escravidão. O texto, escrito pelo gaúcho Valmir Ayala (poeta, romancista, crítico e dramaturgo), tomou uma lenda mineira, de um rei que teria vindo do Congo, de nome Galanga. Na travessia do Atlântico, de toda sua família, apenas ele e o filho teriam sobrevivido. Ambos foram parar em Vila Rica (atual Ouro Preto) no período da exploração do ouro, no século XVIII. Chico teria comprado sua liberdade e a de seu filho, bem como de outros/as escravizados/as, por meio da irmandade Santa Ifigênia, criada por ele e pensada para tal propósito. Tradicionalmente, a história de Chico Rei se vincula também às origens dos primeiros reisados mineiros.

No texto de Ayala, a peça inicia a narrativa de negras lavando os cabelos na pia da igreja da irmandade, para retirar o ouro de suas carapinhas. O ouro, uma das bases econômicas da colonização e da escravidão, serve, nesse caso e por meio do contrabando, graças a um estratagema tático das mulheres, também para libertar irmãos e irmãs de seus cativeiros. Ainda no texto, nominado pelo autor de poema dramático, a personagem Chico Rei passa em revista sua história, dialogando com personagens femininas, a Rainha Ginga, a Princesa (esposa do filho dele), a cidade de Vila Rica e a Morte. Ao final se paramenta com elementos do reisado para adentrar a igreja, em um simbolismo de sua morte e do início do rito-brincadeira.

CHICO REI (*Elegia e Cantochão*) - Quando poderei baixar o punhal contra o meu coração? Eles dançam e cantam e se embriagam. Ai, Angola, Moçambique, Áfricas remotas, Congos e Senegais. Que saudade sinto do rei que fui. Bastava então a minha vida para que o povo fosse feliz. Hoje o vício do dominador pas-

sou para cada espírito, riem nesse arremedo de civilização, integram o deboche das vaidades, são cúmplices dos traidores. É por essa liberdade que lutei. É por essa liberdade que me pedem resistência e paciência. Eu quero ver a limpeza e a ordem. (*Clamor*) Põe em ordem tua vida, negro! Apanha o que há de melhor nesta lama do mundo e planta o teu jardim. Planta a tua horta, negro! Aprende o teu canto e a tua oração, para que os santos te valham. Quem me comanda nesta luta é muito maior que o desespero, e até a morte me abandona. Esta cidade de Vila Rica tem desígnios que não alcanço. (*Canto mais alto, depois atenuado*) Quem sou eu? O que dirão de mim os que apenas souberam do meu sacrifício? Morrerei de velho como um capitão nauseado do mar e seu embalo... (*Outro tom*) Corpos ao mar! Por que não fiquei lá entre os caminhos da água, ainda com terras de África na boca? Agora aqui estou neste 6 de janeiro de 1720, esperando o fim do Reisado. As negras lá, impacientes como potrancas novas, com seus adereços e suas sedas e seus perfumes pesados. Esperando por mim, seu rei. Amanhã estarão fatigadas da festa, com um gosto amargo na boca, a seda rompida no entusiasmo da dança. Pobres damas de honra de um séquito falido. E eu morrerei de velho, com a desesperança me emaranhando a palavra, ou talvez um silêncio de quem viu a Morte e não foi salvo. (*Ouve-se de fora um Cantochão, coral, pronunciando o nome de Chico Rei, repetindo o fraseado fúnebre em "bocca chiusa"*) Já vou. Os poderes maiores não quise-ram deter a força do meu coração. Tenho que chorar todas as lágrimas por este reinado fictício. Mas se alguém me escutar ou me erguer da poeira desta abandonada Vila Rica, sentirá que uma chama conduz o meu cego fantasma por estes montes eternos. É o meu sangue que quer ser livre, e permanece. É o tempo de uma festa de Reis em que dançamos como loucos, o peito em fogo, a alma desabalada. (*Outro tom*) Ai, terras de África, Moçambiques tranquilos, sois o punhal baixando sobre o meu coração. (*Encaminha-se, lentamente, para o portal da igreja, enquanto irrompe o canto mais alegre das músicas do Reisado, e tocam os sinos. Ilumina-o um único ponto de luz até que desapareça como um legítimo rei. E o pano fecha*).

A peça era uma espécie de grito de liberdade e se coadunava com as lutas em geral dos/das negros/as em particular. Cabe lembrar que no mesmo período, em 1985, Walter Lima Júnior havia lançado um filme de mesmo nome, tomando como base as poesias de Cecília Meireles e a mesma tradição oral na qual se baseou Walmir Ayala. Ainda em 1985, em Porto Velho, teve início uma série de *shows* que mesclavam textos falados e músicas criadas especificamente para as apresentações e foi nominado Cabeça de Negro, criado

por Bubu Johnson (Jesuah Johnson) e Dadá (Adaídes Batista) – tal movimento, por meio de suas apresentações, defendia a cultura negra e beradeira (MENGHI, 2015). Ainda nesse processo, cabe lembrar o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU), criado em São Paulo em 1978, mas que logo ganhou repercussão nacional. A peça *Chico Rei* se insere nesse contexto e foi criada em paralelo a *Quem matou Zefinha?*, por isso mesmo o coletivo circulou com as duas montagens, mas Moreira lembra que *Chico Rei* foi menos apresentada, seja porque precisasse de um palco estruturado, seja sobretudo porque o espetáculo de rua o “engolia”, já que eram muito requisitados para apresentar em diversos espaços e manifestações.

A circulação do coletivo marcou outro artista da cena local, Bira Loureço, um pesquisador de musicalidades e que tem criado a dramaturgia sonora de alguns espetáculos locais, sobretudo do grupo O Imaginário. Em conversa com estudantes do Curso de Licenciatura em Teatro da Unir, em 04 de maio de 2019, Bira recordou a viagem e como aquele processo o modificou profundamente, em razão de, até aquele momento, se considerar “um funcionário público, todo certinho”. Uma passagem que deu bastante ênfase foi a de que em certo dia, em uma das cidades pelas quais passaram, tiveram que dormir em bancos de praça. Ele afirmou que se recorda vivamente que, naquela ocasião, completamente inusitada para sua vida, ele não sabia explicar, mas estava feliz. O fato é que Bira, que entrou por acaso no coletivo – pois de acordo com ele próprio, o convite inicial era apenas para acompanhar o coletivo em um festival no interior do estado de Rondônia –, topou aquela viagem maior pelo país; a circulação o transformou profundamente e nunca mais abandonou a arte e, embora seja da música, afirmou que em seus processos criativos, em suas apresentações, o teatro está sempre presente.

O primeiro espetáculo do coletivo Água de Chucalho foi *Cumbeira na beira do Rio Madeira*, criado a partir de uma pesquisa em comunidades ribeirinhas e que tinha, como afirmou Moreira, uma preocupação com o meio ambiente. Era um espetáculo com muitas pessoas, mais de 20 artistas e chegou a ser apresentado no espaço do Grupo Porantim. O texto e a direção foram de Ricardo Moreira e a música fora criada pelos músicos Bado e Binho, também muito conhecidos na cena artística local. Depois, ainda segundo Moreira, o trabalho chegou a ser recriado por Jango Rodrigues, dessa vez com bonecos. No

processo de criação do espetáculo o artista recorda que ficavam dois ou três dias em uma comunidade pesquisando suas características, de modo a levar para a cena depois. O cenário, criado por Xuluka, foi todo feito a partir de material reciclado. Outro trabalho, dessa vez infantil, foi *Pimpão, alegria e confusão*, apresentado no Sesc/RO e em algumas escolas. Por fim, outro espetáculo, criado, mas nunca apresentado, foi *Chucalhando*, apenas com dois atores em cena, Xuluka e Ricardo Moreira, levado na viagem, mas devido a demanda de *Zefinha*, também não pôde ser experimentado.

Ricardo Moreira permaneceu em Rondônia entre 1982 e 1989, quando migrou mais uma vez, encerrando as atividades do Água de Chucalho; ele foi convidado a desenvolver um trabalho no continente africano, mais precisamente em Angola, prestando serviços para a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Enquanto existiu, integraram o Água de Chucalho Bráz Dy Vinu, Cláudia Castro (depois substituída por Ângela Cavalcante em apresentações de *Chico Rei*), Ednéia Sanches, Leonor Tangarás, Lucineide Santos, Xuluka e, evidentemente, o próprio Ricardo Moreira, que atualmente reside em Brasília e continua a atuar e a dirigir espetáculos.

4.4 Uma pernambucana finca raízes em certo porto

Atriz, diretora, palhaça e iluminadora, Suely Rodrigues, fundadora do Grupo Raízes do Porto – grupo com 31 anos de existência –, é pernambucana, da cidade de Garanhuns/PE. Conforme conversa no projeto Conversas de Quinta (2017), desde criança “vivía o teatro”, pois muitas das manifestações populares a que conhecia, desde a infância, têm componentes dramáticos: Boi-Bumbá, Caboclinhos, Festa Junina, Maracatu, entre outros, o que em seu entender, fez com que as pessoas daquele lugar tivessem “mentes abertas”. As cores e a alegria de tais manifestações do povo aparecem no teatro realizado pela artista nordestina, como afirmou: “[...] acredito que tudo que faço hoje em dia trago da minha infância, trago um pouco da minha história, porque adquirir muitos conhecimentos, foi a base para conseguir estruturar alguns dos meus trabalhos e que eu tenho desenvolvido até hoje” (RODRIGUES, 2017). Essa vida infantil cheia de imaginação e criatividade a acompanhava também nos seus trabalhos escolares, quando inventava teatro onde os demais colegas não

conseguiam ver:

[...] uma coisa que me marcou bastante, foi uma professora de português, que passou uma dissertação para a gente escrever, um jogo de futebol com dois tempos e dois gols, no mínimo dois gols. E eu me recusei a fazer isso e montei, com uma caixa de geladeira, uma televisão. Recortei figuras de jogadores de futebol, coleí, fiz rolo de filme, passei o jogo todinho fazendo a locução do jogo e as imagens rodando e no intervalo, na troca do rolo, aparecia uma colega com um sabonete, fazendo propaganda do Gessy; tinha outro fazendo propaganda de creme dental Kolynos... A gente fez a história toda. [...] Foi divertidíssimo e a professora gostou demais! (RODRIGUES, 2017).

Nas quadrilhas juninas da escola também viveu outras personagens, principalmente o papel de homem, quando não havia suficiente para formar os pares, às vezes, a mulher que fazia o “barraco” no casamento caipira também era interpretada pela pequena Suely. Depois, qualquer espaço era local para fazer teatro: o quintal, a garagem, a rua. Até adentrar o teatro propriamente dito e não mais parar.

Suely Rodrigues relembra alguns nomes do teatro pernambucano que a influenciaram: Marcos Freitas (diretor e dramaturgo) e José Manuel (diretor), atuou com os dois; com o segundo ela trabalhou a seu lado no Sesc/PE, pois após concluir a formação em Direito na cidade de Caruaru/PE, mudou-se para Recife e passou um tempo na capital pernambucana como funcionária daquela instituição.

Após alguns espetáculos montados em Pernambuco e sempre conhecendo pessoas de Rondônia pelos festivais do Brasil, sobretudo em um deles, ocorrido em Brasília em 1987, Suely lembra-se de ter encontrado Ângela Cavalcante, Bira Lourenço, Jango Rodrigues, Chicão Santos e Firminetto. Depois de tal ocasião, a artista soube de um concurso para a Polícia Civil que ocorreria em Rondônia. Naquele momento, adapta o espetáculo *Eu, você e eles*, tornando-o um monólogo para poder trazer consigo, e veio para Porto Velho/RO, o ano era 1990. Como relembra com bastante animação:

“Ah, eu tenho que fazer esse concurso, vou ser delegada”. (risos) Mas não era para delegada, era para agente... “Daqui a pouco eu pulo para delegada”. (risos) Assim. “Eu vou embora daqui”. Botei uma mala com roupa, com as coisas de teatro e

vim-me embora para cá. Aí cheguei aqui. O concurso teve uma prova em setembro, outra prova em outubro, outra prova em novembro (risos). E o que eu podia mais, sem dinheiro... Aí eu fui pra Ariquemes dar uma oficina de teatro, de Ariquemes eu fui para Ji-Paraná... Aí vinha fazer a prova e voltava. Fazia a oficina e fazia o espetáculo. Primeiro eu fiz aqui na Unir, a primeira apresentação que eu fiz, foi aqui na Sala 30 da Unir (RODRIGUES, 2017).

Suely passou no concurso e começou a trabalhar meio período, conciliando o tempo restante com o trabalho no Sesc/RO, pois, como afirmou, o diretor regional da entidade em Rondônia, também já havia trabalhado com ela em Pernambuco e a convidou. No Sesc desenvolveu oficinas de teatro, das quais nasceu o Raízes do Porto, em 1992.

Quando eu dei uma oficina de teatro em [19]92, montamos um trabalho com o pessoal da oficina no Sesc, a gente botou o nome improvisado, Aprendizes da Arte. Aí comecei a convidar pessoas para montar um grupo. Foi quando a gente construiu o Raízes do Porto (RODRIGUES, 2017).

FIGURA 27 – Segunda montagem de *Tira a canga do boi*



Em cena o Capitão (Geovani Berno) – que após ter suas tramoias desveladas, tem as roupas arrancadas –, ladeado pela Velha (Odicléia Silva) e Catarina (Suely Rodrigues). O colorido da chita e a máscara de Catarina remetem diretamente não só ao boi, mas a muitas outras brincadeiras populares do Nordeste. Por outro lado, o desnudar do Capitão, tem o sentido literal, mas também conotativo de desvendamento das falcatruas dos poderosos. Foto: Michele Saraiva. Fonte: Arquivo pessoal de Suely Rodrigues.

A primeira montagem do grupo Raízes do Porto que Rodrigues dirigiu, foi justamente do autor pernambucano que a influenciou, Marcos Freitas, e que remete ao universo das tradições populares, *Tira a canga do boi* (Fig. 27). Entretanto, não se trata de uma recriação da brincadeira popular, pode-se dizer que se insere mais no chamado ciclo do boi, pois, de acordo com a tradição, especialmente do Maranhão, celebra-se o nascimento, a festa e a morte do boi. O espetáculo leva à cena algumas das personagens do drama, como Catirina, Bastião, Mateus, o Capitão, porém o “conflito” não gira em torno da posse do boi, mas sobre o voto de cabresto¹²¹. O intervalo entre algumas cenas ocorre com músicas, que corresponderiam às loas¹²² da brincadeira. Tratava-se de uma época de eleição e o candidato Vitalício compra o apoio do Coronel, que promete fazer com que seus trabalhadores votassem no candidato, mas Bastião descobre a trama e divulga às pessoas, organizando-as para se contraporem ao Capitão. Ainda que não fosse uma recriação da brincadeira, a contenda de classes encontrava-se presente na cena do mesmo modo como na tradição popular.

A brincadeira do boi é muito complexa, pois se pode analisá-la como uma disputa de natureza econômica (contenda; luta entre duas classes), como um rito messiânico (recriação de um ritual pagão), como uma brincadeira (festa) ou mesmo inserida em um contexto religioso (a utilização do boi para pagar promessas). Mas qualquer leitura que tente enquadrá-lo é perigosa, o melhor é a vermos da maneira que afirma Flávio Kothe: “[...] uma leitura alegórica da própria alegoria” (*apud* COSTA, 2005, p. 69), isso porque o auto do boi é polissêmico, carrega muitos significados e sentidos. O espetáculo do Raízes do Porto, é mais objetivo em sua história, isto é, trata-se de um embate patente entre aqueles que se querem perpetuar no poder e os oprimidos, que se

121 O sítio eletrônico do Tribunal Superior Eleitoral, na aba Glossário, define o verbete do seguinte modo: “Diz-se do voto dado pelo eleitor aos candidatos que lhe são inculcados por um chefe político ou cabo eleitoral, sem que o votante – denominado ‘eleitor de cabresto’ – saiba exatamente em quem vota, ou por que vota”. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/servicos-eleitorais/glossario/termos-iniciados-com-a-letra-v>. Acesso em: 19 jul. 2023.

122 Loas ou toadas são canções que apresentam personagens, louvam, comentam uma cena etc. Câmara Cascudo em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, define loa como “Verso de louvor, louvação em versos improvisados ou não. Em Portugal, a loa ‘é um resto conservado do tempo em que o povo tomava parte na liturgia, cantando alternadamente nos *Ludus* da Natividade. Nesse séc. ainda (séc. XVIII) a loa é a forma única do teatro popular, usada em todas as províncias do reino” (s.d., p. 517).

organizam para fazer o enfrentamento.

Na brincadeira do boi propriamente dita, existe uma violência em dois níveis: intraclasse (rivalidade e desafios entre os bois) e extraclasse (disputas dos brincantes com as forças dominantes). E as personagens-tipo (que representam toda uma categoria de pessoas), demonstram as relações de subordinação ou de oposição entre tais forças e que se processam no cotidiano delas. Por isso, “[...] nessa disputa, regulada pelos padrões oriundos do lado dominante, a expressão das verdades percebidas pelo lado não mandante só encontra uma forma dissimulada de se manifestar: a cômica” (COSTA, 2005, p. 66). Os tipos e a comicidade no espetáculo do Raízes do Porto são recursos largamente utilizados para, inclusive, convocar o público/população ao final do espetáculo:

CAPITÃO	(<i>Apita</i>) Mateus! Bastião!
MATEUS	(<i>Rindo e brincando</i>) Pronto, meu Capitão.
CAPITÃO	Perdeu a língua, Bastião?
MATEUS	Cumprimenta o Capitão, nego safado.
BASTIÃO	Já cumprimentei demais, pai. Agora chegou a hora dele ir cumprimentar satanás nos quintos dos infernos.
CAPITÃO	O que foi que você disse, cabra?
MATEUS	Deve ser uma loa, Capitão.
BASTIÃO	É isso mermo, seu Capitão de patente comprada. Corrupto. Ladrão.
MATEUS	Vai te aquetá, nego fogofo, pare de agravar o Capitão.
BASTIÃO	Pai, chegou a hora do povo desse lugar virá o olho pro nosso lado. Eu já conversei com todo o povo daqui. Todo mundo já tá sabendo das safadeza desse Capitãozinho. Pra resumir a história, que depois eu lhe conto toda... esse Capitãozinho aí, recebeu dinheiro do candidato dele, pra comprar os votos de todo mundo com essas besteira que duram pouco. E esse dinheiro é do povo, pai. É nosso (FREITAS, s.d., p. 14).

Na cena seguinte, após desmascarar o capitão vem a loa, convocando a população a fazer o mesmo com os capitães da política. É importante lembramos que as primeiras eleições diretas para presidente no Brasil, após a ditadura civil-militar, ocorreram em 1989, portanto, o texto dialoga com tal contexto histórico.

CANTADOR Senhores me deem licença
Pra que na vossa presença

Eu possa me apresentar
 Aqui se acaba a história
 De um povo cheio de glória
 Que aprendeu a lutar.

A luta é a consciência
 Arma humana da ciência
 Que mora em nossa vontade
 Pra o Brasil ser diferente
 Preto e branco dessa gente
 Tem que banir a maldade.
 [...]

A eleição tá em vista
 E a luta tá na conquista
 E você, já sabe em quem vai votar?
 Vai votar em quem quiser
 Nos home e nas mulher
 Que é pra situação mudar

Vamos caminhar pras urnas
 Antes que a alma durma
 E a gente perca a razão
 Vamos fazer a história
 De um povo cheio de glória
 E levantar a nação.

Ou então vamos repetir o feito
 Pintar a cara e os peito
 De verde, amarelo e anil
 Pra não atolar na lama
 Esse país que se chama
 BRASIL (FREITAS, s.d., p. 16).

O texto de Marcos Freitas recebeu duas montagens pelo Raízes do Porto, sendo a primeira no início do Grupo, em 1992 e foi direcionada para o palco; dezoito anos depois, comemorando a “maior idade”, o Grupo remontou o espetáculo, então para a rua e foi apresentado no Festival Amazônia Encena na Rua. Ambas montagens com direção de Suely Rodrigues, nas quais atuaram as seguintes pessoas: (1ª montagem) Silfarnen, D'Melo, Odinaldo, Ery Oliveira, Liduína Mendes, Suely Rodrigues, Zuíla, Viviane, Kenny Frazão, Thais, José Roberto e Judilson Dias; (2ª Montagem) Arlete Vrena, Emilli Santos, Kenny Frazão, Suely Rodrigues, Geovani Berno, Odinaldo Silva, Juraci Júnior, Osias

Cardoso, Odicléia Silva, Ery Oliveira, Alexandre Lemos e Tino Alves.

No total, até aqui – de acordo com a documentação a que se teve acesso –, já foram 18 espetáculos montados, além de intervenções e trabalhos institucionais. As produções são bastante diversas, com espetáculos infantis, adultos, musicais, textos próprios e, geralmente, com aproximações de certa tradição popular. Vejamos um pouco da faceta de dramaturga de Suely Rodrigues, para tanto, trataremos de um espetáculo infantil e um drama social.

Minhoca na cabeça conta a história de quatro crianças que dão asas à imaginação por meio de suas brincadeiras; dois irmãos (um menino e uma menina), uma prima e um amigo, que aproveitam a ida dos pais ao cinema para criarem suas aventuras e exporem seus medos, tudo ocorre no quarto onde estão, já prontos para dormir. Téio, o irmão mais velho da Aninha, lhe explica o significado de minhoca na cabeça: “[...] é quando alguém fica impressionado e imaginando coisas que não estão acontecendo ou que não existem” (RODRIGUES, 2004, p. 3). Por meio das brincadeiras, os amedrontamentos individuais vêm à tona, Aninha, por ser a mais nova, quer encontrar o “peludo”, seu ursinho, para assim, controlar seu temor. Na busca pelo brinquedo, aventuram-se pelo espaço sideral e pela floresta, onde encontram o Saci, o Curupira, o Boitatá e depois descem de barco pelo rio. Algumas cenas são intermediadas por músicas, das quais destacamos “Faz de conta”.

Faz de conta que eu sei nadar
Faz de conta que eu sei voar
Faz de conta que o mundo é lindo
Que a paz vem vindo, para aliviar
Faz de conta que não tem mais dor
E a beleza da flor
É pra quem sabe olhar

Lara, lara, lara, lá-rá

Faz de conta que ninguém é triste
O longe não existe
Pra quem sabe amar (RODRIGUES, 2004, p. 10-1).

A letra da música remete não só ao faz de conta infantil, mas ao mundo adulto e suas complexidades, como “mundo lindo” e uma paz que vem vindo, o que, evidentemente, dialogava com os adultos presentes. A imaginação é um processo complexo, de acordo com Vigotski (2018) e, ao contrário do que afirma

o senso comum, “A criança é capaz de imaginar bem menos do que um adulto, mas ela confia nos produtos de sua imaginação e os controla menos” (VIGOTSKI, 2018, p. 48), daí sua força criativa. A imaginação e a fantasia, para o psicólogo, são atividades de nosso cérebro, que conservam as vivências por meio da memória e as reelaboram, no caso das crianças, tais processos estão presentes desde a mais tenra idade.

As brincadeiras infantis, frequentemente, são apenas um eco do que a criança viu e ouviu dos adultos. No entanto, esses elementos da experiência anterior nunca se reproduzem, na brincadeira, exatamente como ocorreram na realidade. A brincadeira da criança não é uma simples recordação do que vivenciou, mas uma reelaboração criativa de impressões vivenciadas. É uma combinação dessas impressões e, baseadas nelas, a construção de uma realidade nova que responde às aspirações e aos anseios da criança. Assim como na brincadeira, o ímpeto da criança para criar é a imaginação em atividade (VIGOTSKI, 2018, p. 18).

FIGURA 28 – Cena de *Maria.com*



A igualdade nos figurinos realça a unidade de dor e de luta das mulheres, de nosso ponto de vista, demonstra que não importa a origem ou classe social, em um mundo machista, as mulheres tendem a sofrer diversas violências. Foto: Autoria desconhecida. Fonte: Arquivo pessoal de Suely Rodrigues.

Desse modo, a julgar pelo pedagogo russo, a riqueza fantasiosa do texto, que, a partir do quarto das crianças, mistura aventura e expressão de seus medos em relação com as lendas amazônicas, ainda que possíveis de serem realizadas enquanto brincadeiras, sua estruturação em um texto dramático para criar tal universo, só é possível em uma mente madura, como a da dramaturga, que, evidentemente, por ter tido uma infância também bastante rica, reelabora as experiências do universo infantil. Dirigido e escrito por Suely Rodrigues, o espetáculo contou com as interpretações de: Odinaldo Silva, Jailton Viana, Juraci Júnior, Ísis Daniele, Zaine Diniz, Kenny Frazão e Emilli Sousa.

Outro texto e direção de Suely Rodrigues foi *Maria.com*, de 2010, que aborda a violência contra as mulheres, um problema cotidiano na realidade de Porto Velho e de Rondônia como um todo. Acerca do trabalho, afirma a dramaturga na entrevista que são casos verídicos e que o espetáculo foi levado para muitos lugares:

A gente conseguiu apresentar em presídio, apresentamos em comunidades, em centro-espírita, no teatro, em grupos comunitários, em fundação, mas não é o suficiente, a gente tem muita coisa pra fazer com ele ainda (RODRIGUES, 2017).

O problema da violência contra mulheres é crônico no estado, sendo o segundo estado com maior índice de feminicídio¹²³, com um crescente assustador durante a pandemia de Covid-19¹²⁴.

123 GOMES, Ana Kézia. Rondônia é o segundo estado do país com maior índice de feminicídio. In: *G1 Rondônia*. Rondônia, 08/03/2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2023/03/08/rondonia-e-o-segundo-estado-do-pais-com-maior-indice-feminicidios.ghtml>. Acesso em: 13 abr. 2023. Os dados pioraram, após a escrita desse tópico, em julho de 2023 saiu os dados do Anuário Brasileiro de Segurança, na qual Rondônia aparece em primeiro lugar em homicídios de mulher e feminicídios. Para uma análise dos dados conferir a matéria “Anuário 2023 aponta crescimento da violência na Amazônia” disponível em: <https://rodolfojacaranda.com/anuario-2023-aponta-crescimento-da-violencia-na-amazonia/>. Acesso em: 21 jul. 2023. Os dados completos do Anuário também estão disponível em: <https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>. Acesso: 21 jul. 2023. Outra matéria mostra que Rondônia tem a maior taxa de feminicídio. Cf. Por que Rondônia é o estado que mais mata mulheres no Brasil? Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2023/08/28/por-que-rondonia-e-o-estado-que-mais-mata-mulheres-no-brasil.amp.htm>. Acesso em: 31 ago. 2023.

124 NÚBIA, Jheniffer. Casos de feminicídio em Rondônia crescem mais de 233% nos quatro primeiros meses de 2022. In: *G1 Rondônia*. Rondônia, 12/05/2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2022/05/12/casos-de-feminicidio-em-rondonia-crescem-mais-de-233percent-nos-primeiros-quatros-meses-de-2022.ghtml>. Acesso em 13 abr. 2023. Para mais dados, inclusive de anos anteriores, Cf. o portal do Mapa da Violência

Maria.com coloca em cena cinco Marias, uma garota de programa, que luta pelos direitos das mulheres; uma mulher de classe média, com rosto queimado, mas que continua a acreditar que o marido é bom; uma ribeirinha, com uma gravidez indesejada, pois sofreu abusos no seio familiar; uma mulher revoltada e debochada, fruto de tantas violências sofridas; e uma muda, espécie de consciência das outras Marias, mas que ao final, percebemos ser também uma representação das tantas mulheres que não conseguem falar ou gritar para o mundo suas dores. Todas elas estão em uma espécie de abrigo, que as protegem, mas no qual se sentem prisioneiras, enquanto seus agressores continuam livres. As dificuldades e as contradições para se libertarem são postas em discussão. Em uma das falas da Maria pertencente ao extrato de classe média, ela afirma: “Ele só me batia quando estava bêbado. Depois se arrependia. Sempre me pedia desculpas e jurava que tudo ia mudar” (RODRIGUES, 2010, p. 9). Desse modo, o problema se transfere ao álcool e não ao parceiro. São misturas de sentimentos, nem sempre fáceis de se lidar. A Maria ribeirinha, por exemplo, conta sua triste e dura história:

Meu nome é Maria. Nasci ali na beira do rio. Pai e mãe trabalhava na roça. Nós era cinco filho e eu era a mais velha. Tinha mais uma irmã e os outros três era macho. Nós nascemo e se criemo na beira do rio. À noitinha a gente se sentava na frente da casa pra prostrar. Ouvei os casos dos outro morador, as lenda... E como nós tinha medo de certas coisa! Eu morria de medo era de Boto. Tinha medo que um dia ele viesse, me pegasse e quando fosse embora eu ficasse barriguda. Meu tio tinha um carinho muito grande por todos nós. Principalmente por mim. As veiz eu ficava sem graça quando ele botava a mão por baixo do meu vestido e ficava mexendo comigo. Ele dizia que era um carinhozinho de tio, mas não era pra eu contar pra ninguém. Meus irmão poderia ter ciúmes porque eu era a predileta. Um dia, eu tava tomando banho no rio e ele chegou. Mas quando ele tirou toda a roupa e ficou nu, eu gritei. Ele entrou no rio, tampou a minha boca e disse pra eu me acalmar. Me disse que como eu já estava ficando mocinha tinha que me protegê e daquele jeito ele assustava o Boto. Dizia: “Você não precisa ter medo”. E me abraçava e me alisava o corpo que tava tremendo. Ele dizia que ia me defender. Eu ficava assustada, chorando. Me dava uma coisa esquisita, mas abraçava. Ele ia me defender (RODRIGUES, 2010, p. 11).

A consequência para esta Maria é mais violência. Na verdade, todas elas que ali estão, abrigadas e na luta para se fortalecerem, tiveram como consequências mais trágicas violências.

M 3 – Na festa da melancia pai viu o meu tio me abraçando. Ele gritou, me puxou pelos cabelos, me arrastou e me deu uma surra. Meu tio saiu correndo e me deixou sozinha. Naquela hora não tinha boto nem nada. Achei que ele ia me defender.

M 4 – Minha filha, ninguém defende a gente não. Nesse mundo é cada um por si.

M 3 – Depois que ele me espancou, me jogou no chão e me estuprou. Eu fiquei sangrando e ele disse que se eu contasse pra alguém me mataria. Desde aquele dia eu perdi a vontade de estudar (RODRIGUES, 2010, p. 13).

A mistura com a lenda amazônica do boto, torna a história uma sequência trágica de absurdas violências, afinal a Maria 3, a ribeirinha, após o abuso sofrido por seu tio, ainda se vê expulsa de casa pelo pai, que ao invés de defendê-la ainda a violentou. Tudo é muito triste e dolorido, porém, muito real para a capital Porto Velho e para o estado de Rondônia, por isso mesmo Suely, quando da entrevista, afirmou que deseja continuar apresentando o trabalho. O espetáculo foi interpretado por: Arlete Vrena, Emilli Sousa, Kenny Frazão, Jane Carla, Odicleia Silva (Fig. 28).

Outros espetáculos produzidos pelo Grupo Raízes do Porto foram os seguintes: *Eu, vocês e eles*, com texto de Suely Rodrigues, direção: Francis Madison e Suely Rodrigues; elenco: Suely Rodrigues, Thiago Litaiff e Odinaldo Silva. *A formiga fofoqueira* com texto de Carlos Nobre, direção: Suely Rodrigues; elenco: Arlete Vrena, Zaine Diniz, Geovani Berno, Odinaldo Silva, Juraci Júnior, Kenny Frazão e Suely Rodrigues. *Confidências de um espermatozoide careca* com texto de Carlos Eduardo Novaes; direção: Suely Rodrigues; elenco: Geovani Berno, Ery Oliveira, Juraci Júnior, Odinaldo Silva. *Os saltimbancos* com texto de Chico Buarque e Sérgio Bardotti; direção: Suely Rodrigues; elenco: Odinaldo Silva, Ery Oliveira, Jailton Viana, Kenny Frazão, Suely Rodrigues e Zaine Diniz. *Cara de palhaço* com texto e direção de Suely Rodrigues; elenco: Odinaldo Silva, Liduina Mendes, Francinaldo Marins e Suely Rodrigues. *Poções e magia* com texto (poemas) de Nilza Menezes; direção coletiva; elenco: Odinaldo Silva, Suely Rodrigues, GibaSan, Bira Lourenço e participação de

Chicão Santos. *Flicts, a cor* com texto de Aderbal Freire Junior; direção: Suely Rodrigues; elenco: Fernanda, Viviane, Sheila, Odinaldo, Júnior, Carlos, Juliana, Liduína. *Frei molambo – ora pro nobis* com texto de Lourdes Ramalho; direção: Suely Rodrigues; atuação de Juraci Júnior. *O mistério da caixa verde* com texto e direção de Suely Rodrigues; elenco: Odinaldo Silva e Suely Rodrigues. *Findo* com texto e direção de Alexandre Lemos; assist. de direção e iluminação: Suely Rodrigues; elenco: Fernanda Fernandes, Lânderson Silva, Dario Bandeira e Alexandre Lemos.

Acerca do espetáculo *Findo*, última montagem do Raízes do Porto, de 2016, devido a uns problemas de saúde pelos quais passou Suely Rodrigues, a artista, na citada entrevista, afirma que percebeu que era o momento de estimular os demais integrantes a produzirem e não esperarem apenas sua coordenação para criar:

Aí foi quando também eu comecei a ver que eu precisava deixar os outros trabalharem, botarem pra falar suas ideias e começar a estimular pra ver se surgiam novos diretores no nosso grupo. E o Alexandre começou a se dedicar à escrita e escreveu *Findo* e a gente montou também com nossa grana, produção nossa todinho tirado de outras trabalhos que a gente fez (RODRIGUES, 2017).

O espetáculo aborda o universo das relações pessoais, nos caminhos da criação, misturadas ao teatro, trata-se, portanto, de um trabalho metateatral. Um grupo de atores ensaia uma peça de teatro que trata de suas vidas, possivelmente no intuito de melhorar suas relações, dificuldades e aflições. No decorrer da trama, o que se quer dizer na cena e o que se vive se misturam, em uma espécie de ensaio contínuo da vida e da arte. Na parte encenada pelo conjunto criador, há um entrecruzamento de conflitos, tanto na relação interpessoal como naquelas demandadas pela construção da obra. Às vezes, os conflitos decorrentes do processo ficam difíceis de serem distinguidos quanto àquilo que se referiria à encenação e o que seria a relação dos artistas na cena, o que só é revelado ao final do espetáculo.

Apesar da imensa produção e da diversidade, Suely Rodrigues tem plena consciência de que é impossível se dedicar só ao teatro em uma região com a ausência de políticas públicas, contundentemente mais acentuadas, tornando-se impossível viver da produção teatral seja em Porto Velho, seja em Rondônia.

Infelizmente nós não temos condições de viver de teatro como gostaríamos. Não sabemos se tem algum grupo no estado que viva só de teatro. Nós trabalhamos em outras atividades, tem metade do grupo que é funcionário público, outros são profissionais liberais... A gente não tem como dizer: nós vivemos de teatro. Porque é difícil! É difícil a gente conseguir patrocínio. Primeiro porque as nossas leis de incentivo aqui são maravilhosas, as nossas leis, elas não existem. Então nós estamos lutando, estamos na briga para ver se os nossos governantes se conscientizam (RODRIGUES, 2017).

Apesar das mais de três décadas de atuação, poucas vezes o coletivo conseguiu acessar recursos via editais públicos. Suas produções sempre foram produzidas com recursos próprios.

4.5 O dramaturgo pernambucano e o Fiasco

Fabiano Barros, autor e diretor teatral, foi o convidado do Conversa de Quinta: Arte e Cultura em Debate do dia 31 de agosto de 2017. Pernambucano de Recife, desde criança esteve envolvido com a arte teatral, no entanto, como afirmou, nunca foi bom ator, daí sua escolha pela escrita. A direção também veio por acaso, “[...] como ninguém queria encenar meus textos, eu tive que dirigir”, foi o que afirmou no encontro, provocando algumas reflexões e muitos risos nas pessoas que lá estiveram, basicamente professores e estudantes do Curso Licenciatura em Teatro da Unir. Barros iniciou-se no teatro aos 13 anos de idade, na escola, e aos 16 anos fez os primeiros cursos em uma unidade do Sesc na cidade de Recife, após desistir do curso de técnico em enfermagem, pois ao presenciar um parto, desmaiou e começou a “fugir” para o Sesc/PE no horário das aulas. Depois pediu para que sua mãe lhe pagasse o curso de teatro e, mesmo com dificuldades financeiras, ela realizou seu desejo. Como relembra na entrevista, “[...] foi aí que eu comecei meu trabalho com teatro. Na época, Érico José e José Manuel Sobrinho eram professores de teatro, o segundo veio a se tornar o coordenador do Sesc Pernambuco” (BARROS, 2017). Pode-se afirmar que Fabiano Barros logo parou de atuar, entretanto, há um episódio do início de sua atuação que explica, em certa medida, o desvio desta função e seu encaminhamento para a dramaturgia e depois para a direção teatral:

[...] eu fazia cursos, oficinas... o Érico José criou uma oficina

chamada *insight* que se desdobraria em uma montagem de um espetáculo em homenagem a Hermilo Borba Filho. Ele montou *A barca de ouro*. Eram 36 pessoas dentro do espetáculo e eu não sei por quê o Érico José me colocou para fazer o protagonista. Eu sempre me achei muito ruim, mas aí eu fui ensaiando, fazendo oficina, fazia a preparação, tinha canto... O espetáculo tinha coral, tinha isso, tinha aquilo. E eu comecei a sentir dificuldade nessa questão de ser ator. Aí eu falei “Érico, isso não vai dar certo”, mas peguei e fui. Decorei o texto e embarquei... Aí no dia da estreia, Teatro Apolo, todos os convidados possíveis e impossíveis de Hermilo Borba Filho presentes... Eu lembro até hoje, era meu fim no teatro, mas também o meu começo. A cortina abriu, aí eu vi aquelas luzes e a cena... Eu de pé, a cortina abrindo e foi me dando um branco. Eu passei mais ou menos um minuto ali, quieto. Aí do meu lado, o personagem falou: “Filho?”, eu “oi”; “pescador morreu em terra”. Era a fala, aí eu cuspi meu texto, cuspi... E foi um desastre, foi desastre. Eu perdi a consciência total, eu realmente não consegui. Quando terminou todo mundo aplaudiu, acho que estavam tão envolvidos com o cenário que não me perceberam ali. Aí o Érico José falou para os 36 atores “todo mundo pode ir embora só fica o Fabiano” aí eu comecei a chorar. Aí ele falou, falou e eu chorando. Falei que não ia fazer mais teatro, ele falou que ia sim. “Você agora vai ficar do meu lado e vai aprender outras coisas do teatro”. Aí ele começou a me inserir, começou a me mostrar outras coisas, a questão da técnica, a questão da iluminação, a questão de montagem de espetáculo, de cenário essas coisas, comecei a ver a direção também e começou a despertar meu interesse para a escrita. Eu já escrevia umas coisas quando era moleque, escrevi umas coisas na escola, e o engraçado é que quando escrevia sempre escrevia na forma de teatro sem saber. Eu escrevia com falas. A maioria dos dramaturgos começam a escrever com contos... E o Érico percebeu isso e começou a trabalhar isso em mim. Aí trabalhei com ele, trabalhei com alguns grupos em Recife também. Aí eu quis ingressar em uma coisa mais acadêmica e então fiz a prova da Universidade Católica. Acho que era a única que existia na época e eu passei, só que quando eu passei tive uns problemas pessoais e resolvi ir pro mundo, foi quando eu vim para Porto Velho (BARROS, 2017).

Barros chegou em Porto Velho ainda muito jovem, com apenas 19 anos, em 1990. Com o tempo enturmou-se com os fazedores de teatro da cidade, dentre os quais citou Leninha Bastos e Francis Madson, com este último criou em 2001 a Cia de Artes Fiasco. Na citada entrevista de 2017, lembrou quando saía pela Avenida Sete de Setembro, no centro de Porto Velho, catando papelão

para construir seus cenários, pois coordenava uma turma de jovens em uma sala que pertencia ao Sindicatos dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (Sated-RO), inclusive onde estava Madson, que na época tinha 16 anos; dessa oficina que ministrava na sala do Sindicato, conseguiram montar O *pequeno príncipe*, com adaptação e direção de Fabiano Barros. O espetáculo cumpriu temporada no Audicine do Sesc-RO.

Daquele momento, de quando chegou a Porto Velho, relembra que estavam surgindo novos artistas, muitos por conta do Festival Estudantil de Teatro (FEMUT): “Tinha muitos grupos, mas eles não estavam em cartaz. Existiam apresentações esporádicas, a maioria das pessoas, dos artistas, surgiu do Femut” (BARROS, 2017). Em relação à Federação de Teatro Amador e ao Sindicato, o dramaturgo relembra da disputa e das contradições que foram anteriormente apresentadas no segundo capítulo: “Não existia Federação, na minha época, nunca vi uma Federação. Tinha o Sated que atrapalhava. Uma vez falaram que iam cobrar de nós, imagina... na época a gente investia R\$ 100,00 e ganhava R\$ 1,20” (BARROS, 2017).

Tais lembranças do artista, de seu início e de sua chegada na cidade, provocaram momentos agradáveis entre os presentes naquele encontro, inclusive provocando muitos risos. Entretanto, nos faz refletir e pensar sobre a condição do artista de teatro e de como são forjados. Seja pela ausência de uma política de formação nesse campo artístico, ainda não disseminado em todo o país, vide o exemplo de Rondônia com apenas um curso superior e sem curso técnico – embora estas não sejam as únicas opções de se aprender a linguagem teatral –; seja também pela desvalorização do campo das artes no Brasil. São muitas as reflexões que podemos fazer e muitas as conclusões a que podemos chegar a partir das memórias apresentadas por Fabiano Barros, mas aqui nos interessa acompanhar como essa formação de vida influenciou sua produção futura. Bem como os parceiros de caminhada e seus mestres, dentre os quais os já citados acima.

Foi com os jovens que se iniciavam em teatro em Porto Velho naquele momento que criou o Grupo Fiasco e com o qual vem trabalhando desde então, escrevendo e dirigindo espetáculos teatrais. Como os demais coletivos, os atores e atrizes foram se modificando, mas é com o Fiasco que tem levado adiante sua experimentação poética. Sobre as condições de ensaio naquele

início, relembra:

A gente ensaiava madrugada adentro na Praça das Três Caixas d' Água. A gente começava a ensaiar às 22h. Eu nunca tive uma característica única de fazer, comecei no infantil, comédia... Nunca tive uma coisa fechada. Eu acho que o Teatro tem que ser feito de todas as maneiras (BARROS, 2017).

O autor abordou um pouco sobre seu processo de escrita. Por meio de pesquisas diversas ou da escuta, primeiro acumula conhecimento sobre o assunto, depois recorta a temática. Entretanto, cria antes em sua cabeça e quando decide escrever, o faz de uma vez, aos borbotões, ou como se diz popularmente, “em uma sentada”. O autor afirmou que não consegue escrever nenhum trabalho aos poucos.

Eu começava a absorver as histórias das pessoas. Teve um amigo, ele começou a contar histórias da vida dele e o abuso que sofreu desde os cinco anos de idade pelo pai dele. Em nossos ensaios, ele contava pra gente, sentava e contava e eu comecei a absorver isso. Eu tenho uma forma muito estranha de escrita, eu não consigo escrever um pedaço hoje, um pedaço amanhã... Eu absorvo tudo, aí eu sento no computador, pode ser cem páginas, eu só paro depois que terminar. Eu sofro muito durante a escrita, eu escrevo com muita emoção... (BARROS, 2017).

De tal processo de escuta e maturação das histórias foram produzidos dois textos, que versam sobre o abuso em família. Assim, nasceram *Memória da carne* e *Memória da alma*, este último, anos mais tarde, foi montado no Rio de Janeiro com direção de Guilherme Scarpa e Camilo Pelegrinni, com atuação de Juliana Teixeira e Niaze Neto.

Fabiano Barros graduou-se em Licenciatura em Teatro (2013) pela UnB, curso realizado em parceria com a Unir, o primeiro nessa área em Rondônia e que formou apenas uma turma. Seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi justamente sobre um dos pontos que tem pesquisado e se debruçado em suas mais recentes criações dramatúrgicas e que tem chamado de “humanização dos mitos e das lendas amazônicas”. A partir dessa pesquisa, por exemplo, foram criados os espetáculos *As nove luas* (Fig. 29) e *A ópera do beradeiro*. O primeiro, aborda com outra roupagem a lenda do boto, e o segundo, a lenda da lara.

Em seu TCC, Barros defende que os mitos e lendas são escapatórias de

comportamentos inadequados (2013), no entanto, compõem a identidade cultural dos amazônidas: as lendas como as do boto, da cobra grande, da vitória-régia, do guaraná, do Ajuricaba, a origem da mandioca, a origem do rio Amazonas e tantas outras, são mitos de origem e fazem parte do conjunto de conhecimento de homens e mulheres amazônicos. De seu ponto de vista, é impossível retratar a Amazônia apenas racionalmente, logo o conhecimento dos contos e das lendas é fundamental para sua compreensão. Tal argumento se coaduna com o de Pozzetti, que também realizou pesquisa acerca das lendas e de sua refuncionalização em dramaturgias, a autora afirma que em “Sendo o imaginário a essência das lendas, estas figuram como narrativas que ornamentam, identificam e caracterizam os lugares e os povos, sendo necessário, portanto, conhecê-las para compreender os lugares e os povos” (2015. p. 13).

FIGURA 29 – *As nove luas*



Em cena Gisele Stering (mãe) – com a gaiola na cabeça – e Ana Paula Venâncio (filha). A mãe presa em sua possibilidade de alçar voos, representado pela gaiola, também vai, aos poucos, aprisionando a filha dentro de regras nas quais foi educada, os adereços da cruz, imagens de santo pendurados na filha, dão conta também desse processo de aprisionamento que vem de fora para dentro. Foto: Autor desconhecido. Fonte: Agenda Porto Velho. Disponível em: <http://agendaportovelho.com/eventos/as-nove-luas-propoe-reflexao-sobre-abusos-de-meninas-e-lenda-do-boto-na-amazonia/>. Acesso em: 05 maio 2023.

Pozzetti, em sua pesquisa, debruça-se sobre o estado do Amazonas, que está compreendido, também, na região amazônica, afirma que a experiência de vida está relacionada à floresta e ao universo das águas. A autora lembra ainda da mistura dos povos – indígenas, negros e europeus – e a presença forte da migração nordestina para a região. Ao dialogar com outros autores, entende que “Nada é essencialmente indígena, africano ou europeu na Amazônia nos dias atuais. Tudo é experiência da vida de seus habitantes” (POZZETTI, 2015, p. 15). E continua, ao afirmar acerca das lendas, que “[...] o entrelaçamento da cultura local com os elementos religiosos, europeus e africanos, foi determinante na inspiração do lendário regional” (2015, p. 16). Evidente que a autora fala a partir de um olhar urbano, não obstante, todo esse lendário faz parte do inconsciente coletivo dos/das amazônidas. “Assim, a importância da sobrevivência do lendário justifica-se como processo de conhecimento, valorização identitária e de relevância da natureza estética que as lendas oportunizam para as culturas amazônicas” (POZZETTI, 2015, p. 17). Penso que a discussão é importante para entendermos parte do trabalho desenvolvido por Fabiano Barros em seu coletivo a Cia de Artes Fiasco, ainda que o dramaturgo procure utilizar tal imaginário de um outro ponto de vista, isto é, de maneira crítica, posto estarem em uma cultura totalmente urbanizada e letrada, em oposição à cultura ribeirinha, rural e mais calcada na oralidade. Barros procura lançar um olhar sobre as lendas de maneira desmistificadora, mas sem que elas percam a capacidade de ensinar algo. Penso que é esta a concepção do espetáculo *As nove luas*. Apesar de tal lendário estar se perdendo, posto a narrativa estar em declínio, como afirmou Walter Benjamin (2012), Pozzetti vê justamente no teatro “[...] a possibilidade de ressuscitar e materializar o lendário como registro textual, fruto do imaginário coletivo sob a ação da realidade, trazendo à tona o que já existe simbolicamente na memória social” (2015, p. 20). *As nove luas*, em certa medida faz isso, pois apresenta todo o imaginário da lenda, ao mesmo tempo que desvela o mito como ato de violência dos homens sobre o corpo das mulheres. Em sendo a memória “[...] o campo de repouso do lendário” (POZZETTI, 2015, p. 21), *As nove luas* proporciona uma discussão sobre esta memória imaginada.

Se a literatura despersonaliza o relato, o texto dramático, por meio do diálogo, evidencia os modos de sentir e agir comuns às narrativas orais, e oportuniza a compreensão e a apreciação por todos, mesmo que não sejam entendidos de teatro ou literatura

(POZZETTI, 2015, p. 108).

Além de texto e direção de Fabiano Barros, o espetáculo *As nove luas* contou com a direção musical de Rinaldo Santos, com atuação de Ana Paula Venâncio, Gisele Stering, Marcela Bonfim e Adrian Shasse, tendo a programação visual de Michele Saraiva. O espetáculo procura retratar a lenda do boto sem uso da palavra, apenas por meio de imagens e da violência intrafamiliar, explicitada em diversas cenas.

FIGURA 30 – *Ópera do beradeiro*



Imagem utilizada para divulgação do espetáculo, na qual se vê ao fundo o jovem ator Rafael Barros e à frente Cláudio Zarco. Foto: Marcela Bomfim. Fonte: Agenda Porto Velho. Disponível em: <http://agendaportovelho.com/blog/espetaculo-opera-do-beradeiro-estreia-proposta-diferenciada-em-porto-velho/>. Acesso em: 21 jul. 2023.

Ainda sobre tal temática, Barros escreveu e dirigiu *A ópera do beradeiro* (Fig. 30), pouco apresentado e pouco visto, já que o espetáculo era presenciado apenas por um espectador por vez. Por isso nos valem da apreensão crítica escrita por Luciano Oliveira, que faz uma narrativa desde a mensagem recebida por parte da produção, questionando se ele toparia participar, conforme descreve abaixo:

A Ópera do Beradeiro é um espetáculo construído sobre uma

estrutura hiper realista, onde uma única pessoa participa da vivência ... O espetáculo acontece em um garimpo dentro de uma Casa Draga REAL. O traslado até o local é feito de motocicleta, após isso, o participante terá que caminhar até o local. Há uma certa dificuldade em chegar ao local, por isso solicitamos dos participantes irem de tênis não derrapante, sem bolsas, joias, celulares ou qualquer coisa de valor... Durante a vivência os intérpretes se dirigem de forma enfática ao espectador chegando em alguns momentos a tocá-los... O retorno do espetáculo é feito da mesma maneira (de moto). Há alguma dúvida? Sendo o espetáculo feito para maiores de 18 solicito que nos mande um áudio falando seu nome completo sua idade dizendo que tem ciência de todas as etapas e características do espetáculo e se está de acordo para que possamos confirmar sua apresentação¹²⁵.

Após a confirmação é combinado um local, no qual a pessoa será levada à apresentação por um motoqueiro. Sigamos com mais fragmentos do relato de Oliveira sobre seu encontro com os atores Cláudio Zarco e Rafael Barros, intérpretes de *A ópera beradeiro*, em material anteriormente citado:

Surge então a primeira personagem: um menino-menina (ou um travesti?), interpretado pelo promissor Rafael Barros, me manda subir as escadas.

[...] “- Pai, chegou o novato”. Eu era o novato que estava ali para não sei o quê. Surge então, bêbado, maltrapilho, sujo e com uma garrafa de cachaça nas mãos o garimpeiro. “- Quem é você?” – “Sou o Luciano”. “Ah, sente-se aqui”. Aquele ébrio, interpretado magistralmente pelo ator Cláudio Zarco, fede: fede a cachaça, a vômito, a bosta, a cigarro, a suor, a sexo. Grotescamente ele baba, ele cospe, ele escarra, ele encara. Ele grita. Ele bate como um porco no chiqueiro. Violento, o protagonista “Beradeiro” agarra os cabelos do menino-menina (ou do travesti?) e o joga na parede de madeira. Ele, por sua vez, triste e desdenhoso, pega-me pela mão e me apresenta a “casa”. O chão estava imundo. Havia cigarros por todos os lados. De cima, vê-se o rio vermelho sendo dragado, explorado, sendo morto pelo mercúrio. Os ruídos das dragas são constantes. Será esta a ópera? Não pode ser. Mas o que tem de ópera na miséria, na imundície e na degradação humana? Ouvem-se cri-cris de grilos, coaxar de sapos. A paisagem auditiva é tão realista quanto a interpretação. Tão realista quanto a tensão que paira no ar. [...] Ali eu sou o estrangeiro, o branquelo, o estranho, o novato. Naquele lugar eu

125 OLIVEIRA, Luciano. *A ópera do beradeiro*: cantos de merda, gosto de esgoto, perfume de vômito!. Disponível em: <https://lucianodiretor.com/2016/04/17/a-opera-do-beradeiro-cantos-de-merda-gosto-de-esgoto-perfume-de-vomito/>. Acesso em: 05 maio 2023.

sou o outro, o lado oposto da moeda de ouro. [...] Histórias violentas me são contadas ao pé do ouvido. Eu arrepio. O menino-menina gosta. Sente o meu corpo. Sorri. Me chama. Me convida pro sexo. [...] “- Pai, conte pro novato a história da lara”. “- Eu não sou seu pai. Meu filho morreu aos doze anos!”. Fala gritando. Grita falando. Incesto. Nojo. Que asco! O pai faz do menino a sua menina: sua mulher. O bronco e fétido assassino que matou a mulher e jogou no rio. Que mata os comparsas para roubar o ouro. [...]

O bêbado bate os pés. Tropeça. Cai por cima de mim. Me cospe todo. Me suja. O filho me seduz, me chama pra cama. Seduz ainda o pai. Faz charme. Um charme escatológico, grotesco. [...]. Calor insuportável. O meu suor lava meu perfume como o mercúrio amalgama o ouro. O meu suor se mistura ao cheiro de bafo, ao odor de sexo oral, ao gosto de fezes. A Ópera do Beradeiro canta em um rádio toca fitas. A agora mulher dança. Baila para seu pai. Que aplaude. Que ordena que eu faça o mesmo. E eu, obediente, faço. [...].

Eu sou expulso dali. O bêbado asqueroso e de pés sujos me empurra. Quase sou jogado pelas escadas. [...].

Além dos textos e espetáculos acerca do que chamou de “humanização dos mitos”, a dramaturgia de Fabiano Barros é diversa, que também enveredou pelo universo da comédia com textos como *O dragão de Macaparena* (Fig. 31) – montado em Porto Velho e também no Amazonas, por seu parceiro Francis Madson, que lá reside atualmente –, *O segredo da patroa* e *Já passam das oito* – além da montagem em Porto Velho pelo Fiasco, recebeu também uma montagem pelo Wankabuki, grupo de Vilhena, do sul do estado de Rondônia. Mais recentemente, desde 2013, com a montagem de *As nove luas*, Barros vem experimentando um teatro sem palavras, que tem chamado de teatro imagem. Dessa nova safra foram produzidos *Onde morrem os pássaros* – montado pela Cia Clandestinos de Artes (Artur Nestor e Rafaela Oliveira), da cidade de Ji-Paraná, mas com direção do autor – e *Ave de arribação*. Na obra *Onde morrem os pássaros?* parece haver uma mudança de enfoque na pesquisa que o autor vinha realizando, pelo menos do ponto de vista temático e poético, já que flerta com a estética surrealista, que tem como características a reação ao racional, e vínculos com a psicanálise, criação de uma outra realidade e valorização do inconsciente. O mundo surreal e inconsciente criado por Fabiano Barros parece apontar para uma discussão do que pode vir a ser o mal do século, a depressão e outras doenças psíquicas. Como afirma o filósofo Byung-Chul Han em seu

livro *Sociedade do cansaço*, “Cada época possui suas enfermidades fundamentais” (2017, p.7), e o século XXI indica que está destinado a ser o século das doenças neuronais: depressão, Síndrome de Burnout, transtornos de personalidades, entre outras. O espetáculo em tela dialoga com este universo.

FIGURA 31 – O dragão de Macaparena



Participação do espetáculo *O dragão de Macaparena* no Festival Amazônia Encena na Rua. Foto: Autor desconhecido. Fonte: Cia de Artes Fiasco. Disponível em: <http://ciadeartefiasco.blogspot.com/p/fotos.html>. Acesso em: 05 maio 2023.

A inquietude de Fabiano Barros não para por aí, o mergulho no imagético o levou a experimentar uma fusão do audiovisual com a cena teatral em *Ave de arribação* e depois no cinema propriamente dito. Por meio de edital da Lei Aldir Blanc em 2021, Barros roteirizou e codirigiu o curta-metragem *Ela mora logo ali*, que vem sendo premiado em diversos festivais de cinema do Brasil e chegou inclusive ao que é considerado o mais importante deles, o Festival de Gramado, no qual o curta recebeu três Kikitos¹²⁶. Além de todas estas atividades, ele tem experiência na área da gestão de cultura, pois esteve por anos à frente da

¹²⁶ Até outubro de 2023 o curta *Ela mora logo ali* já havia recebido 28 prêmios em diversos festivais de cinema.

Coordenação de Cultura do Sesc Rondônia, onde pôde pensar e produzir muitas ações para o teatro, mas não só para tal área; passou também pela gestão pública, atuando na Sejucel/RO na qual, como afirmou à época da entrevista, buscava desenvolver ações que pudessem permanecer no campo das políticas públicas, embora reconheça que a máquina do estado seja mais complexa e difícil do que a instituição de onde vinha.

Além dos nomes não citados até agora, e de acordo com os documentos a que se teve acesso, atuaram na Cia de Artes Fiasco: Francis Madson, Einstein Berguerand (muito atuante também como cenógrafo), John Kenny, Tiago Xavier, Rodrigo Dinis, Clóvis, Pedro Paulo Pantoja, Christemeys Barbosa, Renan Costa, Noele Bruno, Rainá de Figueiredo, Rodrigo Bentes, Valk de Souza, Néia Araújo Pereira, Cláudio Urru, Edila Costa, Amanda Tiezzi, Raíza Micaela, Julia Johann, Lucila Lacerda, Bruna Gobete, Bruna Lopes, Eline – na documentação não consta o sobrenome –, Bárbara Palma, Rodrigo Bentes, Renan Costa, Pâmela Suéllen, Raphaella Piquiá, Taigra Tais, Taila Taiane, Lidianne Minelle, Alexandre Lemos, Ísis Daniele, Juraci Júnior, William Bezerra, Andressa Romão, Eli Moreno, Allan Hallse, Dario Bandeira, Lily Cavalcante. Além de atrizes e atores, diversos outros artistas, em diversas funções, contribuíram nessa trajetória da Cia de Artes Fiasco, são eles/elas: Andressa Romão, Luiz Reis, Anne Vieira, Alexandre Braga, Rose Viegas, Tatiana Monteiro, Ceíça Farias, Henrique Rios, Ozias Cardoso, Maria Braga, Luiz Eduardo, Marjoriê Figueiredo, Bena Gomes, Rodrigo Diniz e Val.

4.6 Um mergulho no imaginário rondoniense

Dentro do Conversas de Quinta: arte e cultura em debate, Chicão Santos marcou presença no dia 30 de novembro de 2017, o último encontro daquele projeto. Em certa medida e graças àquele encontro e o primeiro, com Ângela Cavalcante, estruturou-se esta pesquisa, isto é, estabeleceu-se como marco inicial a chegada da artista a Rondônia e o início da carreira teatral de Chicão em Cacoal. Chicão Santos é ator, diretor e produtor teatral, capixaba da cidade de São Mateus, o artista chegou em Rondônia em 1976 e começou a fazer teatro em 1978 na cidade de Cacoal, onde criou ou participou de alguns grupos teatrais, como o Grupo Revelação, depois o Grupo Asas coordenado por Ricardo Moreira

e o Essência das Coisas, criado por ele próprio. Com mais de 40 anos dedicados ao teatro, a história do artista se confunde com grande parte da própria história do estado e ele mantém vivos em sua memória todos os períodos, processos, pontos altos e baixos do teatro rondoniense ao longo dessas mais de quatro décadas, o que foi importante para reforçar ou clarificar datas ou dados com pouca documentação. Chicão Santos, além da prática teatral no interior do estado de Rondônia, teve uma rápida passagem por Brasília, retorna ao interior rondoniense para, finalmente, aportar na capital, Porto Velho. Este inquieto criador tem contribuído também na construção das políticas públicas no estado, mobilizando os demais artistas, participando de conselhos de cultura e de debates públicos com fazedores de diversas linguagens, bem como com gestores públicos de cultura. Na capital, criou O Imaginário com sua parceira Zaine Diniz. O coletivo, além de significativos espetáculos em diálogo com a história rondoniense, vem produzindo mostras e festivais, sendo um de relevância nacional na modalidade teatro de rua, trata-se do Festival Amazônia Encena na Rua, já abordado no capítulo anterior. Além disso, O Imaginário coordena o espaço Tapiri, sede do grupo e onde são desenvolvidas diversas atividades teatrais, bem como oficinas de formação livre em teatro.

A sul-mato-grossense Zaine Diniz, nascida na pequena cidade de Fátima do Sul, próxima a região de Dourados/MS, chegou ao estado de Rondônia aos 25 anos, em 1989, veio para trabalhar em sua área de formação: pedagogia. Pertencente a uma família de músicos, em suas memórias atuava desde criança, quando inventava histórias com outras crianças e rodava o chapéu entre os mais velhos da família. Ainda assim, prefere dizer que começou a fazer teatro em Cacoal com Chicão Santos, hoje seu companheiro de arte e de vida. A música, as artes plásticas, as manifestações populares, como as festas juninas, fazem parte de sua vida, logo, ser atriz, como afirmou, foi apenas mais uma função. Diniz faz tal afirmação como quem diz: a mulher já tem que fazer tantas coisas na vida, desse modo, escolheu também o teatro como uma forma de expressão. Mas garante: “É mais uma função, só que é uma função que é tão prazerosa que ela alivia todas as outras” (2017). Seu início ocorreu dentro do projeto “Salto Teatral”, em 1990, com o Grupo Essência das Coisas, coordenado por Chicão Santos e que dispunha de um espaço cedido pela prefeitura de Cacoal, onde ocorriam as oficinas teatrais aos finais de semana. Foi também nesse início que

viveu também a primeira decepção com teatro e percebeu as dificuldades da área, pois após ensaiar por seis meses um espetáculo, não conseguiram apresentá-lo. Apesar de fazer teatro há bastante tempo, no encontro em 2017 no Conversas de Quinta, Diniz falou da dificuldade de manter-se na área; seu relato chama a atenção para a ausência de políticas públicas de cultura no estado e no município, sendo contemplada com editais públicos apenas a partir de 2006, quando já residia em Porto Velho e o coletivo que integrava já era O Imaginário. Entretanto, os recursos recebidos foram federais, não da prefeitura ou do estado, como seria mais óbvio. Juntando presente e passado, afirma a atriz:

[...] aqui em Porto Velho não temos incentivo do município, nem tem do estado. Tudo que a gente faz são dos editais nacionais, porque aqui é complicado e naquela época nem edital de nada não havia, se fazia na garra mesmo... para produzir, se fazia feijoadada, vendia ingressos... (DINIZ, 2017).

FIGURA 32 – *Filhas da Mata*



Em cena Zaine Diniz, Gilca Lobo e Jória Lima. O trabalho inspirado em histórias de mulheres rondonienses, tem uma forte relação cênica com a água, tão característico da região amazônica, os barris à frente de cada uma das atrizes representam esse jorrar das memórias e das águas. Foto: Autoria desconhecida. Fonte: Arquivo d'O Imaginário.

Mesmo com dificuldades, Zaine Diniz só esteve longe dos palcos quando se mudou da cidade de Cacoal para uma cidade menor, Ministro Andreazza, período que coincidiu também com sua gravidez. Chegando em Porto Velho,

participou também de outro coletivo, trabalhando em quatro espetáculos do grupo Raízes do Porto – no qual Chicão Santos também teve uma participação –, sobretudo os espetáculos direcionados ao público infantil, e que guarda com alegria em sua memória. Ainda estava atuando no Raízes do Porto, na peça *Avoar* quando O Imaginário ganhou o primeiro edital que possibilitou a montagem de *Mistério do fundo do pote*, texto de Ilo Krugli. Zaine Diniz destacou a importância de trabalhar em grupo, pois só coletivamente é possível “realizar algumas loucuras”, como afirmou.

O Imaginário, criado em 2005, há dezoito anos vem contribuindo com a cena teatral do estado, dialogando com diversos aspectos da história local, em especial com uma pesquisa focada no universo feminino, principalmente no que tange à violência contra esse grupo social. A pesquisa, segundo Chicão, iniciou com a vinda de Bya Braga, que ministrou uma oficina e trabalhou um processo a partir da peça de William Shakespeare, *Rei Lear*, ao focar nas mulheres daquela tragédia. A partir daí mergulharam nas histórias das mulheres de Rondônia e no período do chamado “ciclo da borracha” (quartel final do século XIX e início do século XX, conforme abordado no primeiro capítulo, que trouxe muitos migrantes à região, sobretudo nordestinos), de onde surgiu a performance *Ponto de Fuga*, que deu origem ao espetáculo *Filhas da Mata* (Fig. 32). O espetáculo percorreu 40 cidades das cinco regiões do Brasil no projeto do Sesc chamado Palco Giratório. Se tornando o segundo grupo do estado a circular nacionalmente, no período que compreende o recorte da pesquisa. O primeiro, confirmado por Chicão Santos, foi Água de Chucalho¹²⁷, do qual participavam Bira Lourenço, que hoje contribui com O Imaginário, ao criar a dramaturgia sonora de alguns dos espetáculos. Ainda dentro do universo feminino veio depois *Mulheres do Aluá*, criado a partir de processos judiciais do início do século XX e contou com a contribuição na pesquisa da poetisa e historiadora Nilza Menezes. Este espetáculo participou de dois projetos importantes do Sesc, o Amazônia das Artes – circuito pela Amazônia Legal – e o

127 O Grupo Cipó, que antecede o Quebracabeça, de Ângela Cavalcante e Alejandro Bedotti, ainda no início da década de 1980, percorreu dois estados do Sudeste, São Paulo e Rio de Janeiro. No entanto, a circulação aqui aludida pelos coletivos, diz respeito a diversas cidades e ao menos em duas regiões além da qual o coletivo está situado. Água de Chucalho percorreu diversas cidades e ao menos duas regiões Sul e Nordeste; já O Imaginário percorreu 40 cidades, chegando à todas as regiões do Brasil.

Palco Giratório, circulação nacional. Depois, ainda inserido na mesma temática sobre as mulheres e dos ciclos exploratórios do estado, veio *A borracheira*, criado a partir da adaptação de um livro de Nilson Santos, e foca em um seringal comandado por uma mulher e fecha, em certa medida, a trilogia iniciada com *Filhas da Mata*. Ainda com contribuições da poetisa Nilza Menezes, especificamente a partir de seu livro *A arma da mulher é a língua*, foi criado o espetáculo de mesmo nome. Além disso, ainda acerca da história local, cabe citar outros dois espetáculos: *Ferrovia dos invisíveis*, criado com jovens aprendizes que participavam das oficinas teatrais que ocorriam no espaço do coletivo, o Tapiri, e aborda a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré; e *Varadouro* que aborda os chamados coronéis de barranco também da época do ciclo da borracha.

Pode-se afirmar que o coletivo, com muito mérito, organizou-se desde seu início, para disputar os editais, como uma maneira de acessar verbas públicas, visando criar um trabalho contínuo; graças também a certa experiência acumulada em produção nos coletivos anteriores que Zaine Diniz e Chicão Santos participaram. Santos é, sem dúvida, um produtor experiente, somado ao momento que vivia o Brasil com a chegada ao poder federal da centro-esquerda – e posto que no estado e no município não eram sólidas as políticas públicas –, o coletivo, é certo, de todos os grupos aqui estudados, foi o que mais acessou recursos públicos via editais, e tem conseguido realizar um trabalho cênico muito significativo e aprofundado, bem como trabalhar com profissionais de outras partes do Brasil, como Narciso Telles, Bya Braga, Léo Carnevale, Euler Lopes, Babaya, dentre outros/as. O coletivo acessou editais da Funarte como o Myriam Muniz, de manutenção de espaços, Artes Cênicas na Rua; de outras instituições como o Rumos do Itaú Cultural; patrocínios da Caixa e do Banco da Amazônia, dentre outros. Com tais recursos conseguiram realizar projetos de circulação bem significativos, como Caravana Mitos e Lendas a Caminho do Sertão, quando foram até o Nordeste; Nas Trilhas de Rondon, no qual o Grupo percorreu o caminho inverso do Marechal Rondon, saindo de Porto Velho e indo até a Chapada dos Guimarães (MT) apresentando espetáculos e ministrando oficinas nas cidades ao longo da BR-364; Banzeirando, projeto de circulação de um mês, com saída de Porto Velho indo até Manaus em um Barco com vários artistas, no qual iam parando em mais de 80 comunidades, nas quais apresentavam

espetáculos e realizavam vivências. Márcio Silveira dos Santos, gaúcho de Porto Alegre, participou do projeto com o seu grupo, o Manjerição, e escreveu um diário de bordo que nos dá um pouco a dimensão do que foi tal projeto, bem como o que representa circular pela Amazônia, suas belezas e dificuldades. Escolhemos o dia 30 de novembro de 2010, uma terça-feira, do qual selecionamos pequenos fragmentos:

Hoje estamos na localidade de Calama, que antes era território do Estado do Amazonas, depois passou a ser a primeira [sic] cidade do Estado de Rondônia. Chicão, cedo como sempre, já estava visitando as entidades e vendo os espaços para apresentações. Agendou na E.E.E.F.M. General Osório apresentação do Manjerição pela manhã e a tarde; à noite o Tancredo [Silva – artista acreano] e Nivaldo [Mota – artista manauara]. Durante o dia foram às 09h30min e 13h, horários diferenciados devido o período de provas, pois o ano letivo está afunilando para o final.

Correria na preparação, pois era bem cedo a primeira apresentação e o local da escola era longe. No meio do caminho desabou uma chuvarada e ficamos embaixo de uma ponte de ferro de duzentos metros de comprimento que ligava o centro do Distrito com o morro onde ficava a escola. Sidnei Oliveira, nosso produtor naquela hora, conseguiu uns guarda-chuvas e seguimos para escola. Chegando lá, avistamos o Chicão realizando uma dinâmica de aquecimento do público para nossa apresentação. Nivaldo ajudou a formar a roda e logo já estávamos em mini cortejo pelo pátio. Apresentação ótima, num espaço coberto e amplo, público muito participativo. Na cena em que a mulher barbada, personagem de Anelise [Camargo], após realizar o número circense da “dança do cossaco da mulher barbada”, ela se enamora de um homem da plateia e o escolhido foi o Seu Sebastião. Um morador ribeirinho que faz os serviços gerais da escola. Seu Sebastião ficou lisonjeado, ganhou beijinhos e se divertiu muito, assim como os demais.

Cumprimos a função com esmero, suando muito com o calor abafado após a chuva. Voltamos ao barco para um banho rápido e comer manga de lanche, fruta que se encontra em abundância em todos os lugares nesta viagem. [...] Sem muito tempo para a segunda apresentação, pedimos para guardarem um pouco do “guisado” de peixe Pirarucu e também frito para o almoço na volta. Corremos para a escola novamente, começamos às 13h e foi nossa melhor apresentação até aqui na jornada.

Tínhamos em torno de quatrocentas pessoas na plateia, extremamente participativas e curtindo com prazer a apresentação. É impressionante o quanto o artista de rua e o público se complementam em certos momentos. Há um estímulo

e uma reciprocidade no processo de criação e apreciação estética do fazer artístico. Nesta tarde o ator Samir Jaime improvisou uma cena primorosa. Há um momento em que o palhaço Berinjela vai ao segundo médico para consultar (o espetáculo em suma é uma crítica mordaz à saúde pública e privada no Brasil), contextualizando Samir chamou três alunos para criar corporalmente uma voadeira [pequeno barco] para se deslocar até o consultório, ou posto de saúde, que aqui na maioria das vezes o atendimento só acontece nos finais de semana, e se o médico vier. O público delirou na cena da “voadeira” humana (SANTOS, 2016, p. 140-1).

Percebe-se, assim, que tal circulação só seria possível com artistas populares, versados em teatro de rua, no qual o improviso é constante, inclusive por parte da produção, que tem que agendar no dia ou horas antes das apresentações, sendo impossível um planejamento prévio de todas as ações ao longo do percurso, com horários fixos, posto que o próprio trajeto estava sujeito a mudanças. Mais à frente, ainda no relato do mesmo dia, ao se dar conta da dimensão daquele projeto no qual estava participando, o autor tece elogios ao produtor e idealizador, Chicão Santos:

Após este 9º dia de Banzeirando, que foi intenso, não posso deixar de tecer aqui um comentário sobre o meu amigo Chicão. Um produtor que se mostra a cada dia que passa um cidadão acima de qualquer suspeita no tocante à competência no que faz. Um produtor de mão cheia, um cara sagaz e inteligente, sempre à frente nas ações do teatro da Amazônia e brasileiro. Embora Chicão tenha conseguido com o grupo O Imaginário ótimas conquistas nos últimos tempos, ainda assim as dificuldades continuam muito grandes para manter as pesquisas e o trabalho continuado. O artista de teatro de rua somente nos últimos anos passou a ter voz em determinadas instâncias justamente por batalhas de caras como o Chicão (SANTOS, 2016, p. 142-3).

Em 2006 o grupo O Imaginário foi contemplado com o primeiro edital público, Prêmio Myriam Muniz, por meio do qual realizou a montagem de *O Mistério do Fundo do Pote*, de Ilo Krugli (argentino radicado no Brasil) e direção de Narciso Telles. Com o espetáculo circularam todo o estado de Rondônia e a região Norte. Depois vieram outros espetáculos: *Ponto de Fuga*, *As Sombras de Lear*, trabalho desenvolvido com Bya Braga. É neste trabalho que, segundo Zaine Diniz, nasce o desejo de investigar mais a fundo a questão da mulher, do

feminino e seus problemas na sociedade rondoniense.

Debrucemo-nos um pouco mais sobre a trilogia criada sobre as mulheres. O primeiro dos espetáculos nasceu após a coleta de muitas histórias, daí produziram *As Filhas da Mata*. Zaine Diniz narra um pouco do processo:

O Chicão teve umas ideias e a gente foi pesquisar essas histórias, com as mulheres, tomando um tacacá, com uma mulher ali na beira do rio... a gente colhia aquelas histórias e tem textos da Nilza Menezes, histórias dela e também poesias. Os livros da Rita Queiroz também foram uma fonte valiosa. Nós saíamos a campo todos os dias, para conversar com essas pessoas, para poder fazer esse espetáculo. Assim foi surgindo *Filhas da Mata*, uma pesquisa do Grupo e que o texto foi assinado pela Jória Lima, mas a pesquisa toda foi o grupo que realizou (DINIZ, 2017).

No sítio eletrônico Portal da Memória do Teatro Rondoniense, criado pelo O Imaginário a partir de projeto contemplado na Lei Aldir Blanc, é possível ler a seguinte sinopse e ficha técnica do trabalho:

Mulheres esquecidas e abandonadas pelo tempo e pela memória que vivem mergulhadas num mundo fronteiro entre sonho e realidade, lutando pela redescoberta do sentido de suas existências e suas histórias de vida. Sem rumo e presas às amarras do passado, lembranças e ilusões se confundem, levando as personagens a um estado de aparente alienação. Mulheres que compartilham suas memórias com o público e representam o universo metafórico da purificação pelo fluxo das águas. O foco principal são as narrativas e as memórias, de diferentes tempos, a partir de fatos históricos e da importância da presença feminina, no século XIX, na Amazônia, especialmente das mulheres caribenhas e ribeirinhas no período da construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré e do Ciclo da Borracha, dando um sentido humano e universal, transformando o drama e as ações humanas da realidade social da época em composição de ações poéticas.

Texto/ concepção – Jória Lima

Direção, cenário, iluminação, direção de produção – Chicão Santos

Figurino – Jória Lima e Zaine Diniz

Concepção sonora – Bira Lourenço

Atrizes – Zaine Diniz, Jória Lima, Gilca Lobo [substituída depois por Val Barbosa] e Maria Luíza

Técnico, Assistente de produção – André Luiz¹²⁸.

Jória Lima, que assinou a dramaturgia, ao participar do *Conversas de Quinta* (2017), relembrou do espetáculo e afirmou que foi uma obra muito significativa, pois buscou não apenas levar à cena a história local, mas uma representação que fosse além, estando presente também na prosódia das personagens. Para a autora, abriu todo um leque de possibilidades para os demais artistas e que, segundo ela, não havia até aquele momento esse tipo de produção na cena local.

FIGURA 33 – *Mulheres do Aluá*



Em cena Flávia Diniz, Amanara Brandão, Zaine Diniz e Agrael de Jesus. As quatro personagens em volta do pilão retratam o início do processo de feitura do aluá, bebida que impulsiona o encontro delas para compartilharem seus problemas com a justiça. Foto: Leonardo Valério. Fonte: Arquivo do Grupo.

Dentro do que estamos chamando trilogia sobre as mulheres, o segundo espetáculo chama-se *Mulheres de Aluá* (Fig. 33), criado a partir de processos jurídicos do início do século XX, também circulou pela região Norte e pelo circuito do Palco Giratório e ainda continua no repertório do Grupo. Zaine Diniz explica

128 Portal da Memória do Teatro Rondoniense. Disponível em: <https://www.memorateatroro.com/projeto-03>. Acesso em: 30 maio 2023.

como foi o processo:

Foi também mais uma pesquisa do Grupo sobre as mulheres que foram condenadas no início do século XX. Tivemos acesso, através dos amigos, aos processos, selecionamos parte desses processos e fomos teatralizando essas histórias, com as pesquisas do Chicão [Santos], da Nilza [Menezes], foram ajeitando e alimentando o autor [Euler Lopes Teles] para que ele escrevesse o texto para o Grupo (DINIZ, 2017).

No sítio eletrônico criado pelos integrantes d'O Imaginário é possível conhecer um pouco mais acerca do processo de pesquisa e criação:

O processo foi instaurado no dia 01 de maio de 2012, com a definição do desenho do espetáculo. A partir daí as alunas do Curso de Teatro do Tapiri iniciaram uma pesquisa de mulheres que foram processadas, no período de 1910 a 1960, por crimes banais. Os processos foram disponibilizados pelo Centro Histórico do Tribunal de Justiça de Rondônia. A pesquisadora Nilza Menezes, que estuda gênero, a cultura e a religiosidades de mulheres, foi a grande colaboradora da pesquisa. Outra frente do trabalho busca entrevistar mulheres que venceram os preconceitos e a opressão e seguiram realizando seus sonhos, exemplo de Rita Queiroz, beiradeira, nascida nos barrancos do Rio Madeira, no Seringal de Santa Catarina, descendo 6 horas o Rio Madeira, é artista plástica, ativista cultural e organizadora do Ponto de Cultura Arte e Vida Rio Madeira¹²⁹.

O trabalho teve na estreia o seguinte elenco: Agrael de Jesus, Amanara Brandão, Jaque Luchesi [depois substituída por Flávia Diniz] e Zaine Diniz; a dramaturgia é de Euler Lopes Teles, a partir de pesquisa de Chicão Santos e Nilza Menezes; figurinos de Zaine Diniz; concepção cenográfica de Chicão Santos e execução de cenário de Ismael Barreto; operação de luz de Osias Cardoso; operação de som de Mirilainy Dorneles; preparação das bebidas (Aluá e Chicha) da Sacerdotisa Yakolecy e Arlete Cortez; músicas de Silvio Santos, Tim Maia e As Pastoras do Asfaltão; preparação de dança de Cristina Pontes; preparação vocal de Marcos Grutzmacher; produção e direção de Chicão Santos.

O espetáculo é estruturado ao modo de um ritual, quatro mulheres, Bebê

129 *Mulheres do Aluá*. Disponível em: <https://www.memorateatro.ro.com/projeto-01>. Acesso em: 01 jun. 2023.

Robert, Josefa Cebola, Elisa e Catharina são condenadas e trancadas em celas de uma cidade abandonada, que fica no meio de uma floresta e à medida que o tempo passou se transformaram em “mulheres de pedra”; uma vez por ano saem desta condição para beber e festejar, preparam e bebem seu aluá – bebida feita à base de fermentação do milho. Nesse rito trazem à tona suas memórias, bem como hábitos e costumes ribeirinhos, além de toda a carga de violência a que foram/são submetidas. Trata-se de um grito contra o que as personagens chamam de “pensamento-homem”. A personagem Zefa Cebola inicia o espetáculo amaldiçoando o homem e mais à frente define o pensamento no qual estes homens são forjados:

Zefa Cebola – Maldito seja o homem. E os poderes que os representa. Maldito seja o homem. E as leis criadas por eles. Leis que defendem o homem. A integridade do homem, a saúde do homem, o bem-estar do homem. (*em crescendo*) O homem. O homem. O homem. O homem. O homem. Maldito seja o homem. (*pausa*) E essa palavra se repetindo na minha boca como praga, peste, podridão. Essa palavra se refazendo, criando força em nós, prestes a nos trair. Essa palavra inflamando a garganta, cortando goela abaixo. (*grita*) Maldito seja o homem! E nós, malditas mulheres, que damos vida a eles. [...]

Zefa Cebola – Quando falo homem, entenda de uma vez. Não é propriamente o homem, quer dizer, alguns até. Mas a minha revolta é contra o pensamento-homem. Esse que impera e se estende atingindo algumas mulheres. Mas que aos poucos, inclusive, alguns homens não concordam com ele. Eu sinto, e espero de verdade, que estejamos mudando esse pensamento. Esse maldito pensamento-homem (TELES, 2017, p. 124 e 136).

A região Norte, desde o primeiro ciclo da borracha, nos processos de migração e exploração, recebeu como migrantes sempre em sua esmagadora maioria, homens, que cometeram uma série de inomináveis violências contra as mulheres. Ainda que não se tenha um estudo acerca de violência de gênero cobrindo toda a região, há alguns com recortes geográficos e de tempo bastante significativos, que dão conta dos acometimentos aqui aludidos. Cristina Scheibe Wolff (1998) em sua tese de doutoramento, faz um recorte histórico de 1890 a 1945 no Acre e afirma, sobretudo no quarto capítulo, que há uma verdadeira “linguagem da violência” vinculada a masculinidade: “[...] a violência era uma linguagem perpassada pelo gênero, um código de masculinidade” (1998, p. 197).

Ao estudar diversos processos, por exemplo, estuda o incesto, o estupro e o defloramento: “Esta é quase uma regularidade nestes processos: irmãos, tios, padrastos e pais parecem ser os principais responsáveis pelos estupros” (WOLFF, 1998, p. 233), com crimes quase sempre impunes.

Vale destacar que a média etária das mulheres que aparecem no processos de defloramento é de 15 anos e sete meses, sendo 54, de um total de 122, referentes a menores de 16 anos. Nos casos de estupro a média é ainda menor, 13 anos e dois meses, sendo que 38 mulheres apenas uma era maior de 15 anos. Não há nenhum caso de violência sexual com mulheres acima de 20 anos, o que só pode sugerir que não sendo mais virgem, a mulher perdia o direito de defender-se na justiça de violências dessa natureza (WOLFF, 1998, p. 241).

Ainda segundo a autora há interpretações que buscam explicar tais violências devido à pouca quantidade de mulheres migrantes nos processos exploratórios estudados no primeiro capítulo, sobretudo os da borracha. Com relação ao quantitativo, segundo outro estudo (BLANCO; BAMBIRRA, 2017) o silêncio acerca das mulheres em tais processos econômicos é outra forma de violência. As autoras afirmam que as mulheres eram silenciadas por serem consideradas improdutivas, mas, embora tenham vindo em menor número para a região, elas também contribuíram com tais ciclos econômicos, isto é, contribuíram com a produção de riquezas. “Por ser raridade, a figura feminina era objeto de cobiça por onde passava. Assim, ela acabava sendo considerada mercadoria, objeto de disputa e troca” (BLANCO; BAMBIRRA, 2017, p. 153). Quanto a violência contra mulheres indígenas, Rubens Valente em *Os fuzis e as flechas* (2017), apresenta alguns relatos a partir de documentação mais recente. Já um artigo de Márcio Augusto Freitas de Meira (2021), acerca de documentos do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) de 1914-1915, aponta para a violência contra estas mulheres:

A descrição do homicídio da indígena Izabel Garcia, embora seja a principal e mais grave matéria contida nas cartas, vem acompanhada de outros relatos de práticas de tortura física e psicológica contra outras mulheres, perpetradas pelos potentados locais e seus capangas, e que resultaram em flagelo e morte, inclusive estupro de menores” (2017, p. 2).

O levantamento rápido de tais estudos, demonstra o processo de violência

de gênero na região e, em específico, em Rondônia, conforme já apontado em notas anteriores. Não à toa que o estado permanece até hoje com altos índices de violência contra as mulheres. Desse modo, a lenda do boto em toda região Norte não poderia ser lida como algo que foi criada para esconder certas violências sexuais que sofreram e sofrem as mulheres? Em 2018, visando amparar as mulheres vítimas de violência, foi criada em Rondônia a Organização Não-Governamental chamada Filhas do Boto Nunca Mais¹³⁰.

A pesquisadora Eni de Mesquita Samara (1997), afirma que pensar gênero na América Latina, “[...] pressupõe uma reflexão sobre a ‘diferença’, nas práticas cotidianas, na elaboração do discurso, no processo de socialização e na construção da identidade social de gênero” (1997, p. 13), desse modo, recuperar a memória e os silêncios dos arquivos, são fundamentais, pois

[...] *gênero* é uma construção social e cultural sustentada pela diferença do feminino e do masculino. Sendo assim, a relação entre os sexos não é, portanto, um fato natural, mas sim uma interação social construída e remodelada incessantemente, nas diferentes sociedades e períodos históricos. [...] E nesse sentido o discurso de gênero foi diferente em cada época histórica e em cada cultura, expressando-se por paradigmas diversos e amparados pelo aparato jurídico, que funcionava como mecanismo de definição e de reprodução dos papéis genéricos (SAMARA, 1997, p. 39-40).

Assim, O Imaginário, por meio do espetáculo *Mulheres do Aluá* – e dos demais inseridos na trilogia –, ao recuperar tais memórias e os processos que embasaram a pesquisa, dialoga não só com o passado, mas com as violências de gênero que perduram no presente. Desse modo, podem lançar luzes em um problema que é mais que urgente que se modifique na região, mas também em todo o Brasil.

O terceiro espetáculo inserido em tal perspectiva sobre a mulher em Rondônia, veio com *A borracheira* (Fig. 34), que aborda a vida de mulheres nos seringais do Vale do Guaporé. A dramaturgia parte da obra *Seringueiros da Amazônia: sobreviventes da fatura*, de Nilson Santos (2014), fruto da tese de

130 Cf. rede social do coletivo, disponível em: <https://www.instagram.com/filhasdobotonuncamais/> e também matéria sobre o trabalho do coletivo, disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/05/30/filhas-do-boto-ong-que-ampara-vitimas-de-violencia-domestica-completa-3-anos-em-ro.ghtml>. Acesso em: 01 jun. 2023.

seu doutoramento. No espetáculo, com a morte do marido, dono do seringal, a esposa precisa assumir o controle da propriedade; tal responsabilidade traz à tona discussões sobre poder e justiça, permeada pelo imaginário das pessoas que trabalham e moram no seringal. O espetáculo, criado com recursos do prêmio Rumos do Itaú Cultural, teve estreia no final de 2019, quando o coletivo realizou a primeira temporada. No ano seguinte, 2020, veio a pandemia e muitas das apresentações ocorreram no formato virtual. Na ficha técnica estão os atores/atrizes Edmar Leite, Flávia Diniz, Taiane Sales [substituída depois por Amanara Brandão] e Zaine Diniz; a dramaturgia é de Daniel Graziane; dramaturgia sonora de Bira Lourenço; preparação corporal de Andréa Melo; preparação vocal e direção de texto de Babaya Moraes; concepção de figurino de Zaine Diniz; concepção de cenário, luz, produção e direção de Chicão Santos; a execução de cenário e objetos cênicos de Ismael Barreto e Young Bloom; o registro e a programação visual de Ediér William; colaboração de pesquisa de Nilson Santos, Elisabete Christofolletti e Nilza Menezes.

FIGURA 34 – *A borracheira*



Em cena Taiane Sales (de costas, à esquerda), Flávia Diniz, Edmar Leite, Zaine Diniz (de costas, à direita). Há todo um universo místico religioso, sobretudo católico, apresentado em cena por meio dos figurinos e adereços, como se pode ver pelo manto azul e pelas coroas nas cabeças dos/as artistas. O universo do seringal está presente nas luzes dentro das porongas e nas pelas de borrachas que circundam o espaço cênico. Foto: autoria não mencionada. Fonte: Blog do Tapiri. Disponível em: <http://tapirioimaginario.blogspot.com/2019/12/memorias-poeticas->

[espetaculo.html](#). Acesso em: 01 jun. 2023.

O processo de criação englobou também pesquisas de campo, descritas no *blog* do espaço Tapiri, logo após a estreia:

O espetáculo nasce com a força da luz da poronga (poronga é uma luminária, uma lamparina que os seringueiros usam na cabeça para percorrer as estradas da seringa na floresta amazônica) e da floresta. Foram momentos lindos da encenação e de um processo fruto da pesquisa Memórias Poéticas Sobreviventes do Crescimento das Árvores, selecionado pelo Edital Rumos do Itaú Cultural. Um trabalho de muitas imersões nas matas, nos rios, nas localidades, nas colocações e em várias cidades ao longo do Rio Guaporé, Mamoré, Beni, Madeira, Rio Pacaás Novos. Caminhamos pelas estradas da seringa, por caminhos trilhados e novos. Fazendo um percurso da vivência, da experimentação, da busca, do aprendizado, do solúvel. Foram dias, meses e ano, em busca de narrativas, de memórias e de histórias. Tendo como rumo o universo feminino nesses caminhos da borracha. Um local extremamente machista e hostil.

[...]

Na caminhada pelos velhos e novos caminhos da borracha, estivemos em lugares, colocações, distritos, cidades e regiões de difícil acesso fazendo conexões, buscando respostas para as metáforas e para os símbolos que comporiam a cenografia e a cenopoética das falas e dos discursos dramatúrgicos, foram idas e vindas. Dos rios, da navegação, os barquinhos que alude aos meios de contatos e de transporte desse povo da floresta. Na religiosidade e na força de nossa senhora dos seringueiros (Imaculada Conceição – Nossa Senhora do Seringueiro, Padroeira da Diocese de Guajará-Mirim, RO), veio a coroa e o andor, com uma representação do sagrado, da devoção dos seringueiros e da proteção das árvores. O látex, o sernambi, foi simbolizado por “pelas” de borracha, as tigelas e por seringueiras, curiosamente construídas a partir de peças de máquinas de lavar, reafirmando que esse lugar (o seringal) é das águas e por fim um rio com sementes de açaí numa alusão aos elementos da floresta, os produtos do extrativismo da floresta amazônica. A luz da ribalta foi construída a partir de lâmpadas incandescentes construídas nas porongas que iluminam e margeiam toda extensão do rio, que também recebem umas pitadas de pedras e um tecido azul, outra metáfora que nos liga ao céu azul e cristalino de nosso Estado¹³¹.

131 Memórias poéticas – Espetáculo *A borracheira* no Tapiri. Disponível em: <http://tapirioimaginario.blogspot.com/2019/12/memorias-poeticas-espetaculo.html>. Acesso em: 01 jun. 2023.

Como se pôde perceber, muitas foram as realizações e as contribuições para a cena rondoniense por parte d'O Imaginário, sobretudo na discussão acerca do universo feminino e sua relação histórica na Amazônia. Chicão Santos, ainda no encontro do projeto Conversas de Quinta, relembra o início dessas pesquisas acerca do feminino e da busca de uma dramaturgia amazônica:

A gente começou a entrar em um lugar que nós sempre fomos provocados, só que havia a dificuldade de toda essa questão dramática. A gente falava de uma questão amazônica e a gente não conseguia amarrar uma dramaturgia. O Jango Rodrigues trabalhou um espetáculo que falava da questão daqui, o Ricardo Moreira também começou a trabalhar um e ficou nisso. Aí a gente começou também a pensar nessa questão da dramaturgia daqui, como O Imaginário tinha e tem muita mulher, em um encontro que fui em Angra dos Reis, o Narciso Telles me apresenta a Bya Braga [...]. Aí ela saiu com a ideia da gente montar o *Rei Lear*, mas fazendo uma transcrição, uma releitura e trazendo pra cena esse universo feminino. Foi quando a Bya vem pra cá e faz esse trabalho [...]. E foi um trabalho muito interessante, porque também deu pra gente uma consistência enquanto trabalho de pesquisa, sistematização do trabalho porque tudo era muito solto e ali foi metódico. [...] aí fizemos e parou na décima apresentação. Depois a gente vai para nossa pesquisa depois das *Sombras de Lear*, o espetáculo recebeu esse nome. E aí a gente começa a pesquisar e monta o *Ponto de Fuga*, que era uma relação que a gente se aproximou muito do grupo de Minas, o Teatro da Margem do Narciso Telles [...]. E aí a Mariângela era diretora do Sesc e a gente tinha contado a história pra ela, que ficou encantada e falou: “olha vamos fazer um negócio que vai ter muita água, a gente vai molhar o teatro todo”. “Eu topo”. Aí em 2008 a gente botou dentro do teatro do Sesc o *Ponto de Fuga*, que era baseado nas memórias de mulheres. Que é uma história assim, a gente saiu caminhando por aqui pela Estrada de Ferro, pelo trilho, aí viu uma mulher acenando de uma janela, a gente descobriu: “vamos contar a histórias dessas mulheres”. Então conversamos muito com Rita Queiroz, com Nilza Menezes... recolhemos muito material, fizemos esse trabalho inicial. [...] Todo mundo que entrava tinha que tirar sapato pra entrar na apresentação. Os meus amigos falavam assim: “isso não vai funcionar aqui, isso funciona no Rio, em São Paulo, não sei aonde, aqui em Porto Velho isso não vai funcionar”. Porque o teatro daqui era meio quadrado mesmo, aquela coisa. Quando o povo teve que tirar o sapato, tiraram e entraram, funcionou porque era o fluxo da água que a gente tava

falando, das pessoas que vinham pelo rio, só tinha caminho pelo rio não tinha outro caminho e aí funcionou muito bem. Em 2010 estávamos fazendo Palco Giratório (SANTOS, 2017).

O relato de Chicão Santos, demonstra também a importância das trocas nos processos criativos, pois já havia certo desejo interno, mas o coletivo se direcionou, adentrou e ampliou suas “picadas” artísticas na relação criada com outros artistas Brasil adentro, isto é, apropriaram-se de certa metodologia e sistematização da pesquisa em teatro e, assim, puderam criar, jogar para o mundo, o que estava latente no coletivo. Tais trocas sempre foram difíceis para os/as artistas da região Norte, que padecem de certo isolamento em relação ao restante do Brasil. De todo modo, o processo iniciado em 2006 n`O Imaginário não parou mais e de lá para cá juntaram mais elementos à esta pesquisa, que se desdobraram em outros objetos artísticos, como documentários, por exemplo, e têm, é certo muito material para os próximos espetáculos. Zaine Diniz quando esteve no Conversas de Quinta em 2017, levou algumas imagens para apresentá-las a quem acompanhava a conversa e naquela ocasião afirmou que ao reunir o material foi que se deu conta do quanto já haviam produzido (isso que era apenas do coletivo O Imaginário, não havia imagens da a história dela e do Chicão Santos nos grupos anteriores, quando residiam no interior do estado). Depois daquele encontro muita coisa já ocorreu, como a finalização da trilogia e mais edições da Mostra Tapiri e do Festival Amazônia Encena na Rua, que em 2023 chegou à sua XIV edição¹³². Que o tempo vindouro seja mais favorável a todos/as que produzem arte em Rondônia e que este coletivo continue a imergir no imaginário rondoniense, para trazer ao público o fruto de tais mergulhos.

4.7 Um mineiro e suas Peripécias

132 Enquanto finalizava a escrita deste tópico a programação ocorria de 06 a 11 de junho de 2023, no Parque da Cidade, com patrocínio da Energisa e com os seguintes espetáculos: 06/06/23 - *Jerônimo Show* com Circo Caramba (SP), *Sodade* com Panorando Cia e Produtora (AM); 07/06/23 - *Gotas de Saberes* com Cia Arteatro (RR), *Super Tosco* com Rosa dos Ventos (SP); 08/06/23 - *Cabaré Ruante* com Teatro Ruante (RO), *Hoje Tem Espetáculo* com Rosa dos Ventos (SP); 09/06/23 - *Cortejo Híbrido* com Visse e Versa (AC), *Jerônimo Show* com Circo Caramba (SP); 10/06/23 - *Gotas de Saberes* com Cia Arteatro (RR), *A Muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe* com Teatro Ruante – RO; 11/06/23 - *Cortejo Híbrido* com Visse e Versa (AC), *As cores da América* com Panorando Cia e Produtora (AM).

O belo-horizontino José Maria Lopes Júnior, em artes Júnior Lopes, iniciou sua relação com o teatro ainda na escola. Lembra-se também das imersões aos finais de semana em uma escola da cidade de Nanuque, interior mineiro, promovidas por um policial militar de nome Silvestre – que considera um bom ator. Ao entrar para o curso de Letras na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1999, continuou o processo em teatro por meio de um grupo de extensão da Faculdade de Letras (FaLe), no qual foi bolsista, coordenado pelo diretor Vavá Sena – do Grupo Real Fantasia – e pela professora Teresa Virgínia. Ainda na própria graduação, ao mudar para o curso de Letras-Espanhol, passou a integrar o Grupo de Teatro Mayombe, coordenado pela chilena Sara Rojo. Diferente do anterior, ainda que fosse um suporte para o espanhol e uma maneira de conhecer a dramaturgia latino-americana, como afirmou, tratava-se de um coletivo de pesquisa cênica. Inicialmente apresentavam textos hispânicos na língua original, depois, em longas pesquisas, passaram a produzir os próprios textos. Júnior Lopes ficou grande parte de sua graduação e todo o mestrado no coletivo, que após a abertura do Curso de Artes Cênicas da UFMG, passou a receber estudantes do novo curso, além dos estudantes de Letras-Espanhol. Tal experiência foi fundamental, pois, em certa medida, quando ele chegou a Porto Velho, reproduziu tais processos, a conselho da própria professora Sara Rojo.

Ao terminar o mestrado, surgiu a oportunidade do concurso para a Unir, em 2008, no Curso de Letras-Espanhol desta instituição. Júnior Lopes prestou o concurso, passou e assumiu ainda no mesmo ano, iniciando de imediato um processo extensionista de teatro com estudantes de diversos cursos. Conforme informou em entrevista (2023), alguns estudantes já se reuniam em frente a biblioteca do *campus* e já tinham nomeado o coletivo de Cia Peripécias, mas não havia um coordenador. Assim que chegou lhe foi solicitado que realizasse tal coordenação, iniciada em maio de 2008. Naquele momento começavam também as discussões na Unir sobre o Reuni para a criação dos cursos de artes (Artes Visuais, Música e Teatro), o que veio ocorrer em 2010. Lopes também participou de tal processo, integrando a comissão para criar o primeiro PPC do Curso de Licenciatura em Teatro, juntamente a Ângela Cavalcante e Nilson Santos, e do qual depois passou a integrar o corpo docente do curso criado em 2010.

Ainda em 2008 a Cia Peripécias de Teatro estreava seu primeiro espetáculo, adaptado de Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada* e que

recebeu o título de *A nudez nossa de cada dia*. Tratava-se de pequenos fragmentos, com muitas adaptações, pois eram vinte pessoas em cena. O trabalho, conforme lembra Lopes na citada entrevista, era uma oportunidade de conhecer o lugar e as pessoas. A recepção da obra, ainda de acordo com Lopes, tanto por parte dos extensionistas, como do público e da instituição foi muito boa. As apresentações ocorreram no auditório do Serviço Social do Transporte e Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte (Sest/Senat), sempre com casa cheia. Assim, nascia oficialmente a Cia Peripécias. No ano seguinte continuaram a apresentar-se, inclusive na inauguração do Teatro Banzeiros.

Para o novo processo, foram abertas novas inscrições, veio a produção de *Teu resto é meu coração* do também mineiro Éder Rodrigues, que durante alguns anos foi professor no curso de Teatro da Unir. O texto, que aborda a vida de uma catadora de recicláveis, visava discutir uma realidade social que Lopes começava a se inteirar: a Vila Princesa, uma comunidade que está ao lado do *campus* da Unir e que surgiu por conta de um lixão naquele lugar. O ingresso solicitado na estreia foi uma caixa de bombom para ser distribuído na comunidade no período da Páscoa. No processo de criação, os estudantes foram até a comunidade, em uma espécie de laboratório no qual passavam a conhecer melhor os problemas da comunidade. Mais tarde, Júnior Lopes começou a desenvolver um projeto diretamente naquela comunidade, nomeando-o de “Aprender a ser”. Após a montagem do segundo trabalho seguiram apresentando os dois espetáculos nos dois primeiros anos do coletivo.

Em 2009 veio *Bolero*, a partir da obra de Gabriel Garcia Márquez; ainda naquele ano, o professor inicia sua participação no Projeto Açaí – formação de professores indígenas, que veio a ser o tema de seu doutorado em teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em 2011, uma série de acontecimentos abalam o coletivo, inclusive tendo a universidade passado por uma longa greve que culminou no afastamento do reitor. Naquele momento, Júnior Lopes deixa de lado a coordenação/direção do Peripécias e vai para a cena, nasce o espetáculo *Tabule* (Fig. 35), no qual escreve atua e se autodirige¹³³, no que afirmou ser seu primeiro processo unipessoal, mas sempre colocando estudantes na técnica, iluminação e sonoplastia. O espetáculo foi uma

133 Jória Lima, ao ter acesso a este capítulo, informou que uma primeira versão de *Tabule* teve sua direção.

oportunidade de visitar suas origens, afinal ele é neto de libaneses. No mesmo ano teve início a Primavera Árabe¹³⁴, Lopes conforme afirmou, entendeu que era um momento de virada, isto é, uma busca por entender o que ocorria no mundo e seus paralelos ou não com o Brasil.

FIGURA 35 – *Tabule*



Júnior Lopes em cena como Zahara. A expressividade facial é um elemento importante no espetáculo, pois o corpo do ator fica todo coberto. A caixa pequena é um porta-livro sagrado, o

134 Série de revoltas no Oriente Médio e Norte da África, no qual as redes sociais cumpriram um papel relevante de denúncia das condições de opressão das populações. “O termo *Primavera Árabe*, como o evento se tornou conhecido, apesar de ter-se iniciado durante o inverno do hemisfério Norte, é uma alusão à Primavera de Praga. Começou com os primeiros protestos que ocorreram na Tunísia em 18 de Dezembro de 2010, após a autoimolação de Mohamed Bouazizi, em uma forma de protesto contra a corrupção policial e os maus tratos. Com o sucesso dos protestos na Tunísia, a onda de manifestações atingiu Argélia, Jordânia, Egito e Iêmen, com as maiores e mais organizadas manifestações de um “dia de fúria”. Os protestos também provocaram manifestações semelhantes fora da região. [...] as manifestações resultaram na derrubada de três chefes de Estado: o presidente da Tunísia, Zine El Abidine Ben Ali, fugiu para a Arábia Saudita em 14 de janeiro, na sequência dos protestos da Revolução de Jasmim; no Egito, o presidente Hosni Mubarak renunciou em 11 de Fevereiro de 2011, após 18 dias de protestos em massa, terminando seu mandato de 30 anos; e na Líbia, o presidente Muammar al-Gaddafi, morto em tiroteio após ser capturado no dia 20 de outubro e torturado por rebeldes, arrastado por uma carreta em público, morrendo com um tiro na cabeça, terminando seu mandato de 42 anos. Durante este período de instabilidade regional, vários líderes anunciaram sua intenção de renunciar: o presidente do Iêmen, Ali Abdullah Saleh, anunciou que não iria tentar se reeleger em 2013, terminando seu mandato de 35 anos. O presidente do Sudão, Omar al-Bashir também anunciou que não iria tentar a reeleição em 2015, assim como o premiê iraquiano, Nouri al-Maliki, cujo mandato terminou em 2014, embora tenha havido manifestações cada vez mais violentas exigindo a sua demissão imediata. Protestos na Jordânia também causaram a renúncia do governo, resultando na indicação do ex-primeiro-ministro e embaixador em Israel, Marouf Bakhit, como novo primeiro-ministro pelo rei Abdullah”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Primavera_%C3%81rabe. Acesso em: 11 maio 2023.

próprio alcorão, com a imagem ao lado do falecido marido da personagem e um tecido branco com trechos do alcorão. Foto: Autor desconhecido. Fonte: Sítio eletrônico da Cia Peripécias de Teatro. Disponível em: <https://ciaperipecias.com.br/>. Acesso em: 11 maio 2023.

A personagem Zahara interpretada por Júnior Lopes, é libanesa e vem ao Brasil, mais precisamente para a Amazônia, após passar por muitas violências. A criação, como lembra Lopes, está na própria memória, nas histórias que ouvia e via na família. O seu avô, após outros casamentos, por exemplo, criou 5 filhos com uma brasileira, que foi babá das crianças, mas tornou-se companheira do avô. Tal história sempre intrigou Lopes, que buscou entender como aquele homem vindo de uma cultura machista, conseguiu se estabelecer até o fim da vida com sua avó. Zahara se baseia um pouco nesse contexto histórico, em suas memórias e na busca por se aproximar de seus antepassados. “Essas relações de lá e cá, foi o que me chamou a atenção” (LOPES, 2023). Perguntado por que uma mulher, ele afirma: “Sim, eu queria uma mulher mulçumana. A mulher mulçumana pra fazer teatro é muito difícil. É um pouco dar voz àquela mulher... ela coloca os extremismos, a questão de gênero, da liberdade... tudo isso ela leva pra cena” (LOPES, 2023). Desde 2011 o espetáculo *Tabule* vem sendo apresentado, trata-se de uma tragicomédia, gênero misto que imbrica o trágico e o cômico, situações dramáticas, porém risíveis ao público. Como lembra Lopes, é um riso no qual depois de rir as pessoas se questionam por que riram.

Logo após Lopes se afastar para o doutoramento, e com a chegada de novos professores ao curso de Teatro da Unir, o projeto extensionista do Peripécias foi levado adiante por Adailton Alves Teixeira e Alexandre Falcão de Araújo, que realizaram um trabalho com o público de Porto Velho nos anos de 2014, 2015 e 2016, dos quais houve ampla adesão da comunidade em geral e nos quais foram criados três trabalhos cênicos: *A cidade: exercício nº 1*, *Sobre remansos e banzeiros* e *CIDADE GRANDE, João ninguém*, este último tomou o texto *Cala a boca já morreu* de Luís Alberto de Abreu e cumpriu temporada no prédio da reitoria da Unir, ocupando diversos espaços, como a Sala do Piano (espaço destinado aos cursos de Artes, mas que em 2017 ficou restrito à administração da universidade), corredor, estacionamento, a rua e a entrada do prédio.

Júnior Lopes, ao retomar seus processos, percebeu que havia grande adesão do público LGBTQIAP+ à *Tabule*, embora esta não fosse a intenção

inicial. Assim, começou um outro processo criativo no qual mergulhou nesse universo, tomando as características locais. Em uma parceria do Departamento de Artes da Unir com o Instituto Chico Mendes da Biodiversidade (ICMBio), conheceu Santo Antônio do Matupi, um distrito do município de Manicoré/AM, em plena rodovia Transamazônica (BR-230) e área de conflito de madeireiros com o povo Tenharin, ele afirmou também que vinha realizando constantes idas à Bolívia via Guajará-Mirim (cidade fronteiriça); ao “costurar” tais universos e ao tomar o contexto de construção das usinas hidrelétricas em Rondônia, criou a personagem Cassadra, uma travesti de posto de combustível, de beira de estrada, como lembra Lopes (2023), daí nasceu o espetáculo *Cassandra BR-Trans-Amazônica*.

Perguntado acerca do fato de interpretar uma mulher e depois uma travesti, o pesquisador, ator e diretor, afirmou que no momento da criação não havia a discussão que há atualmente sobre o lugar de fala ou do *transfake*¹³⁵. A questão para ele era tratada pelo lugar da enunciação: “o lugar geográfico, social, político, cultural” (LOPES, 2023). Ele lembra ainda que tudo sempre foi realizado com muito cuidado, respeito e seriedade, afinal tais personagens não são utilizadas de maneira estereotipada, com o objetivo de buscar o riso em si, tomando a própria imagem de mulher ou travesti. O riso é sempre crítico, não se trata de rir das personagens, mas das situações, e que, a todo momento faz com que o público se questione também acerca do que estão rindo. *Tabule* nunca parou de ser apresentada desde que foi criado¹³⁶, passando por alguns estados brasileiros e alguns países como Colômbia, Equador e alguns fragmentos foram apresentados também no Líbano. Até mesmo durante a pandemia a personagem Zahara inundou as telas, grandes e pequenas, com *Chá comigo em quarenta e uma noites*. De tal processo Júnior Lopes cunhou o termo *neteatro* e *netespectadores*, no qual o aqui e agora, como no teatro, é fundamental, pois a

135 Transfake é entendido como o ato de atores/atrizes cisgênero interpretarem personagens trans. O sítio eletrônico da Casa 1, espaço de acolhida de lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros, afirma que “O termo “transfake” teve destaque maior nos últimos anos nas discussões sobre direitos e visibilidade de pessoas trans a partir do “Manifesto Representatividade Trans Já”, iniciativa do Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART). A prática acontece em diferentes espaços como cinema, teatro e em outras artes performativas”. Disponível em: <https://www.casaum.org/entenda-o-que-e-o-transfake-e-conheca-14-artistas-trans-para-acompanhar-e-celebrar/>. Acesso em: 11 maio 2023.

136 Inclusive em outubro de 2023, devido aos novos conflitos entre Israel e Palestina, ocorridos na Faixa de Gaza, o espetáculo vem sendo apresentado.

personagem se põe em risco, ainda que mediada pela tecnologia. Em suas palavras:

Eu criei o termo Neteatro, pois a primeira coisa que paralisava muitos artistas a arriscarem virtualmente era a frase: mas isso não é teatro. Então eu digo: tudo bem, não é teatro, é Neteatro¹³⁷. Um teatro ao vivo feito na e para a *internet*, onde o artista assume uma personagem, que atua e interage com os seus Netespectadores. O artista presente virtualmente, mediado pelas tecnologias e conexões, desempenha/performa, no aqui e agora, um drama da vida real transmitido pelas redes (LOPES, 2022, p. 29).

Faz-se necessário abordar um pouco dessa vivência com Zahara no período de pandemia do Covid-19. O teatro é arte da presença, em que público e artistas se encontram mediados por um objeto estético, o espetáculo. Mas como fazer teatro em um tempo pandêmico? Os artistas teatrais (mas não só) foram os primeiros a pararem e foram os últimos a retornarem – frase que permeou a esmagadora maioria das transmissões com pessoas das artes em geral, sobretudo ao longo de 2020 e 2021. Foram muitas as experimentações, as tentativas de relação mediadas pela tecnologia. Foram muitas as invenções, reinvenções e experimentações. A arte e os artistas resistiram. Pontuar a experiência ocorrida em Porto Velho, realizada pela Cia Peripécias de Teatro, em diálogo com os conceitos de convívio e tecnovívio de Jorge Dubatti (2016), faz-se necessário. O intuito, evidente, não é o de esgotar a questão e muito menos o de apresentar soluções, nem contrapor as concepções do argentino e de Júnior Lopes e seu neteatro, mas ampliar o olhar para o uso da tecnologia pelos artistas de teatro durante o momento mais crítico da pandemia, e que, para muitos, veio para ficar – inclusive o próprio Lopes partilha dessa visão.

A primeira questão é: como fica a relação presencial? De agora em diante passaremos a entender teatro como uma *arte que se dá no tempo presente*, mais do que na presença? Esta parece ser a concepção do neteatro (LOPES, 2022). Entretanto, mais importante nos parece ser relatar a experiência, a proposta do

137 Como bom mineiro que é, e como alguém com formação na área de letras, o vocábulo, para além da junção com o termo em língua inglesa de *net* (rede), brinca com certa oralidade, criando uma dubiedade, isto é, ao ser pronunciado pode ser escutado como “né teatro”, corruptela de “não é teatro”.

espetáculo assistido virtualmente, *Chá comigo em quarentena e uma noites*¹³⁸, criado pela Cia Peripécias de Teatro e pensado para ser mediado pelo *WhatsApp* durante a pandemia do Covid-19.

Júnior Lopes fez uma experimentação bastante significativa ao deslocar a personagem Zahara do espetáculo *Tabule*, colocando-a em uma nova relação com um público bastante reduzido, convocado a partilhar da experiência tomando um chá ou outra bebida de sua preferência durante a apresentação. Por ser uma sobrevivente de duas guerras no Oriente Médio, a personagem Zahara veio trocar experiências com três espectadores em uma chamada de *WhatsApp*, fazendo com que suas histórias e vivências, “alimentem” o público, no sentido de que possam sobreviver ao momento pandêmico. O mote é: quem viveu experiências tão duras, pode ensinar alguns traquejos para que se possa construir uma resiliência frente à experiência traumatizante do isolamento social da pandemia de Covid-19.

Ao analisar o processo pelo viés de espectador, em tempos pandêmicos, trocar experiências por meio de histórias, o contar e ouvir, parece ser fundamental na (re)construção dos afetos. Pelo menos é o que ensinou também Giovanni Boccaccio com seu livro *Decameron* (1971), ao reunir no campo sete moças e três rapazes, que fugiram da peste que ocorreu no reino de Florença em 1348 – as cem novelas foram escritas entre 1348 e 1353. No livro, as histórias fazem com que o tempo passe, porém, mais que isso, carregam significados, ensinam e permitem a troca de experiências. Para dialogar com um pensador contemporâneo, é uma das maneiras de não deixar o céu cair sobre nossas cabeças (KRENAK, 2019). É o que se sente em *Chá Comigo*. Ainda que cada netespectador – para utilizar o conceito de Lopes (2022) – esteja em sua casa em frente a pequena tela do celular, transportamo-nos a outro local, o tempo *kairós* é mais forte que *krónos*; se aprende com a cultura libanesa em permanente diálogo entre os “presentes” na tela de celular (algo raro no Brasil do momento pandêmico) e, ao final, se “sai” dali tocado pela tecno-presença e a experiência vivida.

Para que o encontro ocorra de modo satisfatório, isto é, para que o mundo

138 O espetáculo tem esse título, mas o projeto foi anunciado com um título maior: *Chá Comigo em Quarenta e Uma Noites: Experiência de Teatro Por Chamada de WhatsApp*. O *teaser* pode ser encontrado aqui: encurtador.com.br/MQT01.

ficcional se construa a contento, o diálogo/encontro é pré-agendado. São apenas três espectadores por vez, pois ele ocorre todo pelo aplicativo de *WhatsApp*, em uma chamada que, naquele momento, só comportava quatro pessoas. Após agendado, um grupo é criado: os três netespectadores e Zahara/Júnior Lopes. Ao longo de uma semana o público é estimulado a se apresentar por meio de áudios ou mensagens de texto, bem como a responder outras questões colocadas por Zahara, que também conta um pouco sobre si, envia imagens, fala de sua origem etc., ou seja, é construída uma relação ao longo dos dias, bem como o mundo ficcional da personagem, aproximando os participantes/espectadores e estreitando sua relação até o dia do espetáculo propriamente dito. Quando se senta para ouvi-la e trocar experiências – já que o espetáculo é todo interativo – não duvidamos daquela realidade, ainda que Zahara, uma mulher, seja vivida/representada, por um ator. Não há estranhamento nesse encontro.

A interpretação de Júnior Lopes, para dialogar com as proposições de Bert States (2002)¹³⁹, estaria mais próximo do rapsodo, pois ouvimos e vivemos a história. Aliás, a personagem Zahara, ao longo da semana que antecede o encontro envia imagens de contadores de histórias no Líbano ocupando ruas, cafés e casas de chá. Mas se pode perguntar: ele não “encarna” a personagem? Não é justamente isso que mantém o acordo ficcional? Logo, estaríamos mais para uma interpretação stanislavskyana. Então, nesse sentido, seria mais que um rapsodo. Porém, não há ação e/ou conflito no sentido que se entende o teatro clássico, isto é, no modo dramático rigoroso e/ou aristotélico, no qual a ação é movida por conflitos entre as personagens ou internos a estas. Desse ponto de vista, não há dúvida de que o que o ator mais se vale em sua interpretação são de procedimentos épicos, pois trata-se de uma narrativa, sem, no entanto, jamais se desfazer da personagem vivida, sem rompimentos, portanto, do que poderíamos chamar de “realismo”. Difícil categorizar, mas como o próprio States alerta: “[...] não há incompatibilidade entre os modos [representacionais]” (2002). O autor estabelece três modos interpretativos, a saber, o narrador, o rapsodo e

139 Para essa discussão agradeço a exposição da professora Lúcia Romano, que apresentou as ideias de States e Kirby em uma aula de sua matéria Impasses da Atuação na Cena Contemporânea, na Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unesp. Além disso, a tradução dos textos é da própria Lúcia Romano.

o ator/atriz. Sendo que o narrador imagina o mundo e o ator/atriz torna-se a personagem, o rapsodo estaria entre essas duas formas de atuação, portanto, desse ponto de vista, trata-se evidentemente de procedimentos épicos.

Já Kirby (2002) trata de uma linha contínua entre o atuar e o não-atuar, com gradações entre as formas interpretativas. Cabe lembrar que há toda uma construção e sustentação do mundo ficcional por parte de Júnior Lopes, elaborada epicamente, revelando as fontes e os caminhos seguidos pelo artista nos dias que antecedem o encontro propriamente dito. Desse modo, para dialogar com os autores acima, sua atuação permanece entre um ser e um não-ser ou podemos afirmar, mais uma vez, se vale de refinados procedimentos épicos, pois em tal perspectiva tanto as personagens como os/as atores/atrizes podem ser narradores.

Há outros elementos de complexidade no experimento cênico apresentado por Júnior Lopes, pois pode-se afirmar que todos/as performam, isto é, o público que participa do ato/apresentação interage com a personagem e entre si; também ajuda a construir o mundo ficcional com as informações solicitadas ao longo da semana, antes de se encontrarem no chá com Zahara. E quem garante que todos que participaram apresentaram informações “verdadeiras”? Por outro lado, mesmo que as informações não sejam verídicas, o mundo ficcional, ali criado, não é menos real do que a realidade que nos cerca. Não há um pedido ou fiscalização da “honestidade” na construção feita com os/as assistentes. Assim, os/as participantes/espectadores/as também criam ou podem criar “personagens” nessa relação. Júnior Lopes relatou dificuldades na construção desse mundo ficcional, pois, em tempos de polarização política, em uma das apresentações houve discussão entre alguns participantes, fragilizando o entendimento da ficção, obrigando-o, inclusive, ao cancelamento da sessão conflituosa.

Chá Comigo extrapola, em certo sentido, a discussão apresentada por Jorge Dubatti (2016) entre convívio e tecnovívio, já que estamos frente a algo mais que o simples uso da tecnologia em cena – embora a tecnologia seja o elemento mediador fundamental para a realização do espetáculo. Ao opor convívio e tecnovívio, o autor afirma que “Sem convívio não há teatro” (2016, p. 129). Cultura convivial se baseia no encontro dos corpos, portanto, implica presença física; já o tecnovívio é um encontro desterritorializado. Logo, teatro

necessita partilhar tempo e espaço entre artistas e espectadores, ideia, evidentemente, muito cara à linguagem teatral. Mas como ficam ou como ficarão essas fronteiras em tempos pandêmicos, pós-pandêmicos e de avanços tecnológicos? Em *Chá Comigo* compartilhamos um mesmo tempo e uma mesma “sala”, ainda que virtual. Estamos na presença de todos/as: ator e público se veem e adentram os lares um do outro. Na vivência houve um compartilhamento “de espaços reais”, ocorreu uma partilha de experiências – que foi, evidentemente, apreendida e vivida, como em uma sala física, individualmente.

Dubatti afirma: “É preciso assumir que entre convívio e tecnovívio não há substituição superadora, mas alteridade, tensão e cruzamento” (2016, p. 134). Essa concepção é interessante, afinal o autor não está em uma cruzada contra a relação tecnovivial, mas é certo que a pandemia, no mínimo, abriu novas possibilidades para a sua concepção. Como conceitos e sistematizações, no geral, nascem da prática, vejamos o que nascerá de tais experimentações tecnopresenciais que vem ocorrendo, não só no Brasil, mas em todo o mundo. O próprio autor, em recente artigo (DUBATTI, 2020) parece ter alargado sua concepção ou ter ficado mais aberto a tais experimentações com a tecnologia. Primeiro, leva em consideração a própria sobrevivência da arte teatral e dos artistas em momento de cancelamento de projetos. Segundo, em abordagem menos incisiva, vê que as experimentações são uma maneira de manutenção dos processos criativos. No artigo o autor, tomando Buenos Aires como exemplo – mas que podemos ampliar à nossa realidade –, não deixa de perceber que toda a cultura de convivência sofreu uma retração. Dubatti (2010, p. 17), ao recorrer a John Dewey, afirma que experiência é mais que linguagem, inclui o inefável e a ilegibilidade, produzindo formas de conhecimento. Ora, se a troca de experiência parece ser fundamental na construção de conhecimento, inclusive como quer Walter Benjamin (2012), houve afetações nesse encontro entre a personagem Zahara e os/as participantes de *Chá Comigo*.

O autor portenho, em seu ensaio, *Convívio e tecnovívio: entre infância e babelismo* (2016), ao narrar uma experiência interessante ocorrida em 2013, já apontava, pode-se dizer, para o espetáculo que estamos tratando (e outras que foram experienciadas na pandemia), trata-se do espetáculo *Distancia*, dirigido pelo argentino Matías Umpierrez, em que quatro atrizes, cada uma em um país distinto, realizam o mesmo espetáculo. Porém, segundo o autor, as personagens

não se relacionam, mas em dado momento, cantam juntas uma mesma canção, graças a uma cronometração rigorosa. Aí, músicos e público estão presentes na mesma sala com cada uma das atrizes, ao mesmo tempo compartilham um mesmo espaço virtual; em *Chá Comigo*, a diferença é que todos estão “presentes”, cada qual em seu ambiente, o que os une é tão somente a tela do celular e a história de Zahara.

FIGURA 36 – Apresentação do espetáculo pelo *WhatsApp*



Print da tela do celular de Adailton Alves Teixeira no dia da apresentação de Chá Comigo. Zahara (Júnior Lopes) e os netespectadores, Thaís e Adailton.

Um apontamento interessante que Dubatti traz à tona é a fragilidade do *streaming* (tecnologia de transmissão de conteúdo virtual), que poderia interferir na recepção do espetáculo que ele está tratando, colocando, essa fragilidade, em certa medida, no mesmo campo do risco do “ao vivo”. Em *Chá Comigo* o risco é evidente e essa tensão, conforme relatou o ator, é importante para Júnior Lopes: a *internet* pode falhar, ator e público podem “cair” (perder a conexão) e a

relação ficar prejudicada. No dia aqui relatado uma espectadora não compareceu e a tela, que deveria ser de quatro quadrados, ficou dividida em três, deixando um dos presentes superdimensionado (Fig. 36). Desse modo, a divisão pensada para que todos ficassem iguais, não ocorreu. O ator Júnior Lopes relatou outros problemas, como a dificuldade de alguns participantes com a tecnologia e assim, parte da apresentação, às vezes, ficar em função da solução dos problemas que surgem daí. No entanto, sempre quem age é Zahara, nunca o ator.

Dubatti finaliza seu ensaio apontando para o fato de que em dado momento do espetáculo que analisa as personagens parecem presas à tela projetada. “Paradoxalmente, *Distancia* transforma o tecnovívio em poética teatral para exaltar o valor do convívio ancestral, a antiga escala do humano” (2016, p. 137). A partir das proposições épicas sistematizadas por Erwin Piscator e um de seus “continuadores”, Bertolt Brecht, um mundo de invenção se abriu para os/as artistas em diálogo com o seu tempo histórico, pois como afirma Desgranges, “[...] a desconstrução da cena apresentada pelo teatro épico [...] deixa a obra aberta para que o espectador elabore outras construções, outras montagens possíveis” (2010, p. 150). Em tempos pandêmicos, em que público e artistas estiveram “presos” às suas casas (aqueles/as que podiam) e às telas, *Chá Comigo* também “libertava” na direção de nossa humanidade. De todo modo, no sentido da experiência de nos transportarmos a outro tempo-espaco para compartilhar experiências, tal troca fez com que o teatro acontecesse. Zahara, com sua história de migração e as agruras de seu povo, transporta os espectadores para outro lugar/espaco, ao mesmo tempo em que nos vemos obrigados a pensar sobre nosso tempo histórico e nossa humanidade, assim, pode possibilitar a nossa reinvenção.

Em 2019, Júnior Lopes, dando continuidade ao processo de pesquisa sobre o Oriente Médio, desenvolveu um processo chamado de “Teatro e guerra”, no qual discutiu questões relacionadas aos refugiados e aos conflitos político-sociais e suas relações com a América Latina. O pesquisador identificou similitudes no que vem ocorrendo no Mundo Árabe e na América Latina, sobretudo na polarização política dos últimos anos em que a religião, sobretudo a de cunho neopentecostal por aqui, ganhou importância ao participar diretamente da arena política. A partir da pesquisa, foi desenvolvido com

estudantes da Licenciatura em Teatro da Unir o espetáculo *Refugiados Show*, e na pandemia, ao serem contemplados em edital da Lei Aldir Blanc, também adaptaram o trabalho para o formato virtual.

4.8 A manauara e a Anômade

Manauara que migrou com a família quando tinha dez anos, Jória Lima chegou em Rondônia no ano da instituição do Estado, 1981. Atriz, diretora, dramaturga e produtora, deu os primeiros passos em teatro na escola e tomou contato com o grupo Água de Chucalho em Porto Velho, em sua concepção era o coletivo mais ativo na década de 1980. Migra novamente aos 17 anos para Belo Horizonte, onde estuda teatro no curso técnico do Teatro Universitário (TU), profissionalizando-se aos dezoito anos e segue carreira por vários anos na capital mineira. É também em Belo Horizonte que faz sua graduação em Direito pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), levando, como afirmou no encontro Conversas de Quinta em 2017, as duas profissões em paralelo. Afeita aos estudos, fez duas especializações, Administração Pública pela UNIR e Arte Contemporânea pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/MG), bem como um mestrado em Letras pela UNIR (2018). No campo da gestão pública atuou como presidenta da Funcultural de Porto Velho em 2013 e 2014. Também é empresária do campo da educação, em que busca fundir, por assim dizer, todas essas áreas de conhecimento.

A partir de seu trabalho como professora de teatro, em um projeto criado no Sesc/RO, nasceu a Anômade Cia de Teatro, em 2011. De acordo com Jória Lima, as oficinas se caracterizaram na maneira de ter com quem trabalhar, pois, em sua concepção, há poucos artistas de teatro na cidade. Desse modo, lembra que muitos artistas da cidade começaram a fazer teatro com ela, como Cláudio Zarco, Agraël Pereira, dentre outros. Quanto a seu coletivo, tem como objetivo estabelecer um diálogo diferenciado com o público, com vistas à popularização do teatro em Porto Velho. A Anômade Cia de Teatro se propõe a dialogar com a realidade local de uma maneira complexa e variada. Para entendermos suas proposições e teses, se faz necessário abordarmos dois espetáculos, bem distintos entre si, mas que dizem respeito a certos aspectos culturais de Rondônia, trata-se de *Álbum de família*, texto de Nelson Rodrigues, e *Cabaret*,

paródia do amor romântico da própria Jória Lima. O primeiro recebeu prêmio no Festival de Teatro da Amazônia, em Manaus/AM e participou de um evento no Rio de Janeiro pela passagem comemorativo dos 100 anos do dramaturgo Nelson Rodrigues, em 2012, chamado de “Agosto de Nelson”, no qual a Anômade foi o único coletivo da região Norte naquele evento.

Das obras rodrigueanas, *Álbum de família*, de acordo com Edécio Mostaço, seria “[...] o mais formidável ajuntamento psicopatológico de toda a sua obra” (1996, p. 32). A peça, terceira do autor, foi escrita em 1945, porém ficou 21 anos interditada pela censura, de 1946 a 1965, tendo sua estreia apenas em julho de 1967. Aborda uma família extremamente problemática, com muitas violências e incestos, articulada em dois planos narrativos, um álbum familiar e a vida da família propriamente dita ao longo de pouco mais de duas décadas. O dramaturgo, afeito a certas frases de efeito e/ou textos polêmicos, afirmou o seguinte:

Escrevi esta peça como um anjo. Isto pode parecer apenas uma frase, aliás, subliterária, mas eu digo anjo no sentido de que realmente não fiz a menor concessão dos critérios, aos valores convencionais. Fui até as últimas consequências do assunto. Mergulhei no abismo. *Álbum de família* é uma peça suicida, que da primeira à última linha desiste do aplauso crítico e tranquilamente admite a própria destruição. Tanto é que ela passou 21 anos encarcerada, enjaulada como uma cachorra hidrófoba (RODRIGUES, 2017, p. 663).

FIGURA 37 – Cena de *Álbum de família*



Landerson Gutierrez (Edmundo) e Jória Lima (Dona Senhorinha). Um figurino conservador e gestos contidos do ator e da atriz procuram esconder um desejo que se revela na prática. Foto: Danilo Kundera. Fonte: Arquivo pessoal de Jória Lima.

A peça pode ser analisada pelo viés psicanalítico, e é o que faz Martuscello (1993), em diálogo com a teoria freudiana, que mais que um tratamento de um complexo edipiano, vê que a família da peça guardaria elementos do início da civilização, isto é, da transformação do tabu em totem¹⁴⁰, do princípio da moralidade e da justiça. Tais características estariam presentes porque eventos marcantes como o filicídio e o parricídio, são os elementos constituintes de tal início civilizacional. Desse modo, posto que “[...] o inconsciente é atemporal” (MARTUSCELLO, 1993, p. 62) a personagem Jonas,

140 Freud escreveu sobre totem e tabu em 1912-1913, produção na qual articulou psicologia, antropologia, sociologia e religião, discutindo o mito totêmico associado ao complexo de Édipo. Na obra, segundo Savi (2021), o autor compara os povos primitivos aos neuróticos e busca explicar a origem da religião, os símbolos sagrados (totem) e as interdições arcaicas (tabus). Totem: “Via de regra é um animal comestível, inofensivo ou perigoso, temido, e mais raramente uma planta ou força da natureza (chuva, água), que tem relação especial com todo o clã. O totem é, em primeiro lugar, o ancestral comum do clã, mas também seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para os outros conhece e poupa os filhos” (FREUD *apud* SAVI, 2021, p. 58). Tabu é a proibição (lugar, objeto ou pessoa) que leva alguém a não realizar certas ações por medo de castigo seja ele divino ou sobrenatural. Por isso, na concepção freudiana o tabu teria sido a primeira lei não escrita da humanidade e criada antes de qualquer religião. Para mais, conferir, além da própria obra de Freud, o artigo de Bruno Stamoto Savi, *Totem e tabu: dois sistemas simbólicos arcaicos num ponto de vista contemporâneo do capitalismo*. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n55/n55a07.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2023.

seria uma espécie de pai primordial.

O macho forte era senhor e pai de toda horda, e irrestrito em seu poder, que exercia com violência. Todas as fêmeas eram propriedade sua – esposas e filhas de sua própria horda, e algumas, talvez, roubadas de outras hordas. A sorte dos filhos era dura: se despertavam o ciúme do pai, eram mortos, castrados ou expulsos. Seu único recurso era reunirem-se em pequenas comunidades, arranjam esposas para si através do rapto, e, quando um ou outro deles podia ter êxito nisso, elevarem-se a uma posição semelhante à do pai, na hora primeva (FREUD *apud* MARTUSCELLO, 1993, p. 62).

Mostaço (1996), em certa medida, argumenta na mesma direção ao resumir os trágicos problemas dessa família patriarcal, citando algumas falas da peça do dramaturgo pernambucano para evidenciar seu ponto de vista:

Uma emblemática fala de Edmundo resume o poder metafórico de *Álbum de família*: “às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse” (...) “como se a nossa família fosse a única e primeira. (*numa espécie de histeria*) Então o amor e o ódio teriam de nascer entre nós”. Histeria que, sustentada pela ambivalência amor/ódio, metaforiza com ênfase todas as séries de oposições/atrações enfeixadas no enredo, uma corrente de incestos funestos destinados a não apaziguarem os desejos: Guilherme ama Glória; que anonimamente ama Jonas, mas é assassinada pelo irmão antes que o pai possa lhe declarar o seu amor. Edmundo ama Senhorinha, mas ela o traiu com Nonô levando o filho mais velho ao suicídio. Tia Rute, que apenas uma vez foi amada por Jonas, bêbado, arranja-lhe adolescentes que substituam Glória, mas sofre de dolorosa solidão sexual. Rute odeia Senhorinha; Senhorinha odeia Jonas e a filha Glória; Edmundo e Guilherme odeiam Jonas que, por sua vez, odeia Nonô. Este diagrama histórico arma uma rede complexa de ambivalências, onde cada polo só pode subsistir através do aniquilamento do outro: local onde a metáfora pulsional vêm a transformar-se em metonímia (MOSTAÇO, 1996, p. 37-8).

É preciso cuidado para não se pensar uma relação direta com a sociedade rondoniense, não obstante, a história de violência estruturada desde o início do século XX, vai estabelecer uma sociedade patriarcal muito violenta, sobretudo para as mulheres. É por este viés que se deu a escolha de Jória Lima por *Álbum de família*, como ela afirma:

Um texto que aponta muita hipocrisia da sociedade sobretudo

destas áreas familiares em Porto Velho, em Rondônia. Havia durante um período um índice elevado de estupro e de violência contra mulheres e disseminação de abuso sexual. Essa foi a inquietação que me fez escolher o texto (LIMA, 2017).

Como apontado, o feminicídio, o abuso sexual, as violências domésticas estão muito presentes em Rondônia¹⁴¹ e, para complementar o caldo cultural conservador, proporcionalmente, desde 2012, trata-se do estado mais evangélico do país¹⁴², sendo que as denominações neopentecostais são as mais presentes. Cláudia Mafra (2001), que realizou uma pesquisa sobre os evangélicos, afirma que desde os anos 1990 era possível notar o crescimento deste segmento religiosos em todo o país, sobretudo em áreas mais pobres, periferias e favelas, e que uma imensa parcela era formada pelo que chama de “pentecostalismo autônomo”, isto é, pequenas igrejas fundadas por “crentes inspirados”. “Essa pulverização aponta para uma radicalização daquele processo que já se fazia notar na formação das igrejas batistas e assembleianas: da flexibilização de critérios para a abertura de novos templos” (MAFRA, 2001, p. 51). Tal pulverização ganhou certa radicalidade conservadora e quem viveu os últimos anos no Brasil, pôde acompanhar que lideranças religiosas perversas têm manipulado certos segmentos sociais, fazendo com que esse conservadorismo se amplie e as violências, com frequência, arbentem no seio familiar. Desse ponto de vista, *Álbum de família* é também um diálogo direto com tais violências intrafamiliares.

De acordo com a ficha técnica, o trabalho teve os/as seguintes artistas: autoria de Nelson Rodrigues; direção de Jória Lima; elenco: Cláudio Zarco, Elí Moreno, Lily Cavallante, Caio Setúbal, Edila Costa, Jamilla Marques, Ivonete Peres, Landerson Gutierrez e Jória Lima; assistência de direção: Alexandre Lemos; maquiagem e figurino: Poliana Alves; iluminação: Leonardo Pavanello; assessoria de Comunicação da Folk Produções.

FIGURA 38 – Apresentação de *Cabaret* na Arena da EFMM

141 Cf. matéria disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2022/11/25/mais-de-9-mil-ocorrencias-de-violencia-domestica-sao-registradas-entre-janeiro-e-novembro-de-2022-em-ro.ghtml>. Acesso em: 20 maio 2023.

142 Cf. matéria disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2012/06/ro-e-o-estado-do-pais-com-maior-numero-de-evangelicos.html>. Acesso em: 20 maio 2023.



O público de Porto Velho compareceu em peso às apresentações, que foram poucas, porém, reuniu milhares de pessoas na arena da EFMM para partilharem do amor romântico. Foto: autor desconhecido. Fonte: Arquivo pessoa de Jória Lima.

Quanto ao segundo espetáculo, *Cabaret, paródia do amor romântico* (Fig. 38), escrito e dirigido por Jória Lima, a produção coincidiu com o tempo das construções das usinas hidrelétricas de Rondônia, no qual os bares e a prostituição aumentaram consideravelmente. Uma matéria do sítio eletrônico do Conselho Indigenista Missionário, apresenta a seguinte informação:

Um homem de calça jeans surrada, botinas sujas e camiseta preta se levanta da mesa. Tira do bolso uma nota amassada de R\$ 2. Alisa a cédula com os dedos grossos e a coloca dentro de um “juke box”. Com cuidado, escolhe a música e, de repente, os clientes do lugar batem palmas. Na vitrola digital, um sucesso do tempo dos LPs. “Eu vou tirar você desse lugar... eu vou levar você pra ficar comigo...”.

Em poucos lugares da Amazônia o “hit” de Odair José tem encontrado tantos fãs como em Jaci Paraná, distrito do município de Porto Velho (RO). Desde o início das obras das usinas hidrelétricas de Jirau e Santo Antônio, no rio Madeira, em 2008, milhares de mulheres de todo o Brasil migraram para a região em busca do dinheiro dos operários. Juntas, as usinas são o maior canteiro de obras em andamento do Brasil e uma das principais vitrines do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC). Em dois anos, porém, Jaci Paraná se transformou num imenso mercado de sexo a céu aberto

funcionando 24 horas por dia onde mulheres e adolescentes são a principal matéria-prima¹⁴³.

Jória Lima, no encontro em 2017, afirmou que havia o incômodo com as usinas e com o que chamou de “amor romântico”, que queria entender. A abordagem do espetáculo, desse modo, é paródica e toma o denominado universo brega, o amor e as brigas conjugais, como plano de fundo da peça. Portanto, questões político-sociais relacionadas ao momento histórico não são tratados diretamente, mas sim as afetividades da gente humilde. Trata-se de um musical de rua que cumpriu pequena temporada no Teatro de Arena na Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, sempre com muito público, pois de acordo com Lima foi apresentado para mais quinze mil pessoas em apenas quatro apresentações. A montagem revela diferentes personagens que frequentam o tal cabaré, lugar conhecido como refúgio para afogar as mágoas de amor. É em tal ambiente que uma série de eventos inesperados acontece, como o acolhimento por parte de um garçom-psicólogo à uma mulher assassina que foge (Teresa Batista Cansada de Guerra) após cometer o crime e é perseguida pelo delegado; uma evangélica que busca salvar seu irmão de tal antro de perdição; com cenas sempre entremeadas pelo repertório musical brega. A maioria das cenas são apresentadas em diálogo direto com o público. Vemos logo no início, por exemplo, a faxineira da praça, de nome Tutinha, que sonha em conhecer seu ídolo que cantará em tal ambiente. Na ocasião aproveita para levantar com os espectadores nomes de outros cabarés da cidade, ao discordar da personagem Waldik, que menciona ser aquele o melhor:

Tutinha – Há quem discorde! Já ouviu falar do “Xirizal”? O “rasga-a-velha”, o “pau-num-cessa”, o “Maria Eunice” que fica ali no bairro.....” (*pergunta pro público*) Onde é que fica mermo? Ó, viu? Aquele moço ali conhece ó! Aquele ali com cara de chifrudo! Não ligue não moço que aqui quem não é, já foi ou ainda será! É fato! (LIMA, 2012, p. 1).

Na busca para manter o cabaré aberto o dono do lugar auxilia o delegado na reconstituição do crime de Teresa, mas também a ajuda a se esconder. Ao final, a atriz que representa a Teresa se contrapõe à falsa ideia de que no amor cabe violência, ao afirmar “Quem ama não mata, não maltrata, não tortura, nem

143 PROSTITUIÇÃO ‘Explode’ na maior vitrine do PAC. Disponível em: <https://cimi.org.br/2010/08/30682/>. Acesso em: 20 maio 2023.

violenta! Quem ama cuida de si e do outro!” (LIMA, 2012, p. 10). Na sequência, todo o elenco realiza a última coreografia.

A montagem foi realizada com recursos do Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua (2011). Cabe destacar que o universo musical chamado de brega é muito presente em toda Porto Velho, sobretudo naquele momento histórico, devido a construção das usinas e como se pode depreender da cena citada. São de tais fontes sonoras e de seus respectivos ambientes, que beberam os artistas para comporem as personagens do espetáculo. A montagem contou com a dramaturgia e direção de Jória Lima, cujo elenco foi formado por Caio Setúbal, Cláudio Zarco, Eli Moreno, Jamila Marques e Lily Cavalcante; teve a preparação vocal de Marcos Grutzmacher; direção musical de Sandro Barcelar; assistência de direção de Alexandre Lemos; maquiagem e figurinos de Polyana Alves; fotos de Bill Marques; assessoria de comunicação e marketing da Folk Produções.

Para finalizar, Jória Lima¹⁴⁴ afirmou que tem travado uma luta contra a tentativa de invisibilização e certo apagamento acerca de seu trabalho teatral. Para tanto, pediu que reforçasse o seu trabalho como dramaturga, sobretudo no que tange ao texto *Filhas da mata*, que ela escreveu para O Imaginário, sendo premiada, além de ser, ainda de acordo com a artista, o primeiro texto com temática local escrito por uma mulher e com discussão acerca também do universo feminino. Ainda de acordo com a artista, certos dramaturgos locais voltaram-se para a temática local, após este texto cênico fazer relativo sucesso, como a circulação nacional que aquele espetáculo realizou, alçando-a, inclusive, a uma maior expressão política na cidade, a ponto de ser convidada a ficar à frente da gestão do órgão público de cultura de Porto Velho por dois anos.

4.9 Os beiradeiros entram em cena

Em 2012, o ator, diretor e dramaturgo carioca, Rodrigo Vrech, após migrar

144 A metodologia da história oral é um trabalho com seus colaboradores do início ao fim, que são consultados também após a escrita. Este item foi enviado para Jória, que solicitou acréscimos, o parágrafo em tela procura fazer jus à solicitação, além de outras inserções ao longo do item. Outra mudança, no entanto, acerca da ordem dos coletivos aqui dispostos não foi possível atender. Foi explicado que a sequência aqui apresentada é de acordo com a data de surgimento dos coletivos, não das pessoas que o criaram, afinal temos artistas que iniciaram ainda no final da década de 1970 e não constam do início do capítulo e sim, pelo meio, quando o coletivo que pertence atualmente foi abordado. Penso que tal perspectiva foi compreendida pela artista.

para Porto Velho, começou um processo de pesquisa acerca da realidade local, sobretudo com o último ciclo de desenvolvimento, as usinas hidrelétricas de Jirau e Santo Antônio, construídas no mesmo período. O artista realizava processos de formação livre, ao mesmo tempo, inscreveu um projeto na Funarte, no Edital Myriam Muniz, sendo contemplado, é dessa conjuntura que surge A Beradera Companhia de Teatro e sua primeira montagem teatral, *Lete*. A peça revisita a história anterior e recente, passa em revista o ciclo da borracha, relaciona os atuais eventos da chegada das usinas ao estado com outros pertencentes aos ciclos migratórios do passado. As mais de vinte personagens da peça são colocadas sempre em situações-limites que as levam sempre à mudança, à ruptura, à morte ou à resistência. No material a que tivemos acesso, é possível ler a seguinte sinopse:

Lete, na mitologia grega, é o rio do esquecimento. É ele quem apaga nos homens as suas vidas passadas. Esta peça, que estreou em maio de 2013 – antes da cheia histórica do rio Madeira [2014], que ultrapassou em dois metros a última marca registrada e afogou comunidades ribeirinhas inteiras – reflete, em um ambiente ficcional, sobre os diversos ciclos migratórios que moldaram a cidade de Porto Velho, culminando com o ciclo das usinas hidrelétricas. A peça lança luz sobre as vozes não ouvidas nestes processos econômicos e evidencia a memória que se esvai nas águas velozes e violentas do rio. Quatro atores-narradores se revezam em mais de vinte personagens em uma trama construída sobre cem anos de história concentradas em uma¹⁴⁵.

Ao tomar contato com o espetáculo em 2015, o autor da pesquisa escreveu uma apreensão crítica acerca do espetáculo do qual fica aqui destacado um fragmento:

Lete em grego é esquecimento e também um rio que após a morte se atravessava para se esquecer da vida. O espetáculo *Lete*, da Cia. Beradera de Teatro, é a tentativa de não esquecimento das mazelas do progresso. Criada em 2013 por Rodrigo Vrech, que assina a dramaturgia e a direção do espetáculo, a Beradera é uma mostra viva de que a arte só é significativa quando não se aparta da realidade, mas sim busca entender e questionar seu tempo histórico. Aí cumpre sua função social.

145 *Beradera Cia de Teatro disponibiliza espetáculo online*. Disponível em: <http://agendaportovelho.com/eventos/beradera-cia-de-teatro-disponibiliza-espetaculos-online/>. Acesso em: 25 maio 2023.

O espetáculo *Lete*, apesar de ser uma ficção, passa em revista cem anos de história de Porto Velho/RO. Ainda assim, por tratar de problemas humanos e das mazelas do progresso na sociedade capitalista, poderia ser a história de qualquer cidade brasileira. Ao olhar mais atento, é como se o grupo de atores (Andressa Silva, Cláudio Zarco, Elizeu Braga e Rodrigo Vrech), jogassem perguntas ao público: o que nos traz o progresso? Na peça, entre outras coisas, uma disputa entre puteiros, uma guerra entre comunidades ribeirinhas e usinas. Quem ganha com o progresso? Apenas os mais fortes, que, por ironia do destino, nunca são aqueles que produzem. Tem sido assim por séculos. Progresso é desenvolvimento humano? Não. Mas homens se veem abandonando suas famílias na busca de melhores condições de vida; comunidades ribeirinhas, que tinham sua subsistência na natureza, veem-se obrigados a se tornarem assalariados e deixar a fartura pela miséria. Lá no século XIX, Charles Baudelaire já alertava: “quando todos os indivíduos se aplicarem a progredir, então a humanidade estará em progresso”. Mas o progresso que vemos na peça, e todos os dias por aí, é o da exploração da natureza e de homens e mulheres¹⁴⁶.

FIGURA 39 – Apresentação de *Lete* em meio as águas do rio Madeira em 2014



Em cena Elizeu Braga e Rodrigo Vrech no complexo da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, tomado pela enchente histórica de 2014. Ao se colocar em tal território, o grupo reforça a denúncia do que era discutido em cena. Foto: Marcela Bomfim. Fonte: Arquivo do Grupo.

146 TEIXEIRA, Adailton Alves. *Lete ou dos esquecidos pelo progresso*. Disponível em: <https://teatroderuaecidade.blogspot.com/2015/05/lete-ou-dos-esquecidos-pelo-progresso.html>. Acesso em: 24 maio 2023.

Sobre a encenação é possível ler nas mídias eletrônicas do coletivo, ditas redes sociais, o seguinte:

Diversos dispositivos utilizados na peça tiveram inspiração no dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht. A função social do teatro, a narrativa épica, os efeitos de distanciamento, a objetividade da encenação, a inserção de elementos didáticos e documentais e o riso como elemento crítico. [...] O teatro brechtiano expõe os mecanismos sociais e os papéis desempenhados pelos indivíduos nos jogos de poder da sociedade. A fragmentação narrativa de “Lete”, a dissociação dos personagens enquanto identidades para caracterizá-los como funções sociais, a utilização do teatro como ferramenta de denúncia, a inclusão de informações documentais e o desenquadramento entre ator e personagem aproximam muito a peça da Beradera do trabalho desenvolvido pelo autor alemão. “Lete” não se propõe a iludir o espectador de que ele está assistindo um fragmento da vida. A peça não se dirige à emoção, como uma telenovela, mas à reflexão crítica dos espectadores. A passividade do público é substituída pela sua inquietação diante da realidade apresentada na cena¹⁴⁷.

O espetáculo teve boa acolhida local e conseguiu circular pelo Projeto Amazônia das Artes em 2015 e pelo Palco Giratório em 2017, ambos realizados pelo Sesc. O primeiro projeto é uma circulação pelos estados da Amazônia Legal, no segundo o coletivo apresentou-se em mais de trinta cidades das cinco regiões do Brasil. A escrita e a direção são de Rodrigo Vrech – que, em alguns momentos, teve de ir também para a cena para substituir algum ator; atuavam na estreia Andressa Silva, Gisele Stering¹⁴⁸, Raoni Amaral e Yuri Brignani, com a saída de Gisele e Yuri assumiram a cena Cláudio Zarco e Elizeu Braga. O espetáculo foi apresentado em diversos espaços, palco à italiana, alternativo e rua, como em meio ao transbordamento do rio Madeira na cheia histórica de 2014, ao lado dos galpões da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (Fig. 39).

O segundo trabalho do Grupo foi uma continuidade, um desdobramento da pesquisa que originou o coletivo, em especial após a grande cheia de 2014, no qual se debruçaram sobre as comunidades ribeirinhas e de como elas foram afetadas pelo acontecimento, sobretudo o distrito de Nazaré, na região chamada

147 Beradera Cia de Teatro. Disponível em: <https://www.instagram.com/beraderaciadeteatro/>. Acesso em: 25 maio 2023.

148 A atriz, que cursou Licenciatura em Teatro na Unir, escreveu seu TCC acerca do processo de montagem e recepção do espetáculo. Cf. Stering (2019).

de Baixo Madeira. Contemplado mais uma vez com o edital da Funarte, Prêmio Myriam Muniz de Teatro de 2014, produziram a *Saga Beradera*, que teve estreia em 2015. A peça toma como ponto de partida os eventos reais da enchente histórica do ano anterior, que alagou diversas comunidades ribeirinhas de Porto Velho. Naquele ano o Madeira alcançou a marca histórica de 19,74m, a marca anterior era de 17,52 em 1997; em 2014, a prefeitura de Porto Velho decretou estado de calamidade pública, sendo que mais de 4.500 famílias perderam seus bens e foram desalojadas, tendo de morar por meses em um abrigo criado pela gestão municipal; muitas famílias sequer puderam voltar para suas casas, pois foram perdidas na cheia. Evidente que, diante de tal calamidade, as comunidades ribeirinhas foram as mais atingidas.

O distrito de Nazaré foi uma destas comunidades. Porém, através de um consolidado trabalho de identidade e valorização cultural, conseguiu manter-se unida diante da catástrofe. Este processo de nascimento e renascimento de Nazaré é o tema da peça *Saga Beradera*¹⁴⁹.

Entre as personagens, está seu Arigó, um ancião da comunidade e contador de história, uma espécie de guardião da memória coletiva. A personagem foi construída a partir da escuta de pessoas mais velhas da comunidade, que no processo foram registradas visando a estruturação da peça. Outras duas personagens revelam as oposições de mundos, Urbana, por exemplo, como o próprio nome já traduz, traz consigo outros valores, os da urbe, ela é casada com Neto, que nasceu na comunidade, mas foi educado na cidade e vive a contradição dos dois mundos.

Urbana está deslocada de seu habitat. A mata, o rio e os costumes locais lhe são hostis, pois ela não os compreende. Diferente do comportamento dos ribeirinhos em relação à cidade, onde eles se sentem inferiorizados, Urbana julga seu modo de vida como superior e analisa tudo à sua volta com a opinião obtusa de quem é incapaz de se adaptar a outra cultura. Neto, o terceiro personagem da obra, é o ponto de equilíbrio entre Urbana e Seu Arigó. [...] Nascido na comunidade ribeirinha, mas criado na metrópole, ele transita entre a empolgação tecnológica, o desamparo da globalização e a nostalgia da infância à beira de rio. Em crise desde o início da peça, ele tenta estabelecer uma comunicação, diversas vezes impossível, entre

149 Beradera Cia de Teatro. Disponível em: <https://www.instagram.com/beraderaciadeteatro/>. Acesso em: 25 maio 2023.

Urbana e Seu Arigó, entre a voracidade industrial e a vida artesanal. Neto é a ponte, o trânsito e o único capaz de dar continuidade à memória de Seu Arigó quando este se vai¹⁵⁰.

A peça se vale de elementos documentais, como a exibição de um minidocumentário sobre a comunidade; elementos de uma dança local, o Seringandô; além da própria presença em cena de jovens músicos do Distrito de Nazaré, integrantes do grupo musical Minhas Raízes, que são grandes divulgadores da identidade ribeirinha por meio de suas músicas. Desse modo, pode-se afirmar que todo o processo de construção do espetáculo deu-se em parceria com as pessoas da comunidade de Nazaré. O espetáculo teve estreia em agosto de 2015 no espaço Tapiri, depois foi apresentado algumas vezes também na comunidade de Nazaré. A ficha técnica apresenta as seguintes funções e pessoas envolvidas: Dramaturgia, direção, produção e iluminação de Rodrigo Vrech; atores/atriz: Andressa Silva, Cláudio Zarco e Elizeu Braga; músicos: Tailene Martins, Tanisson Passos, Thaís Passos e Thalysson Passos; direção musical: Instituto Minhas Raízes; cenário: Beradera Cia de Teatro, seu Edir e seu Manduca; figurino: Instituto Minhas Raízes, Beradera Cia de Teatro e Rebeca Carvalho; roteiro e direção de vídeo: Rodrigo Vrech; produção audiovisual: Luana Lopes; edição de vídeo: Johnny Subtil; comunicação: Folk Produções; fotografia: Luana Lopes; arte: Rodrigo Vrech.

FIGURA 40 - Cena do ebó em *Îfé*

150 Beradera Cia de Teatro. Disponível em: <https://www.instagram.com/beraderaciadeteatro/>. Acesso em: 25 maio 2023.



Apresentação no antigo Hotel Pousada da Sete (2019); em cena Andressa Silva e Júnior Brum. Algumas cenas recriam momentos dos ritos afros, como se pode ver na oferenda acima. Foto: Luana Lopes. Fonte: Arquivo do grupo.

Em 2017 Rodrigo Vrech passou de um porto a outro, foi residir em Porto Alegre/RS, mas o coletivo continuou e, dentro das possibilidades, as trocas com o seu criador ocorrem mesmo à distância. O espetáculo seguinte foi coordenado por Raoni Amaral e começou ainda enquanto ele era discente do Curso de Teatro na Unir; o artista realizou a pesquisa, criou a dramaturgia e produziu o espetáculo, sendo também seu Trabalho de Conclusão de Curso (2020). O terceiro espetáculo da Beradera estreou em março de 2019, trata-se de *ÍFÊ*, que também foi contemplado com um edital local, o Prêmio de Montagem Teatro Jango Rodrigues (2018), e foi inspirado na trajetória de uma mãe de Santo de Porto Velho, muito conhecida nos anos 1980, mas acabou por ampliar para outras questões da cultura negra local, mas não só. Amaral ficou dois anos mergulhado na pesquisa e na construção do trabalho cênico. A estreia ocorreu em um prédio desocupado, mas que havia sido um hotel muito frequentado em décadas anteriores. Logo, todo o processo, desde a temática, bem como a encenação transita com a memória, seja das pessoas, seja da cidade.

As cenas percorrem alguns espaços, a começar pela recepção do público

na calçada da avenida Sete de Setembro. Depois, internamente, a sala maior do antigo hotel, onde ocorreu a maioria das cenas e depois, ocorria uma divisão do público em três quartos menores, para os quais o público tem de escolher qual personagem quer acompanhar. Para costurar as cenas e criar um fio histórico condizente com a temática foram criadas as seguintes personagens: o Quilombola, a Mãe de Santo e o Universitário. Desse modo, é possível trazer questões da época da escravidão, os elementos de terreiro – ponto inicial da pesquisa – e as questões atuais, como as cotas étnico-raciais. Raoni Amaral, em seu TCC, explica da seguinte maneira a escolha por tais personagens:

O Quilombola é uma personagem de aspecto histórico mais antigo, ou seja, uma personagem que traz à tona a historicidade da segregação do povo negro, desde seu rapto em países africanos e sua escravização no Brasil e no mundo. Carrega consigo a ancestralidade da resistência a fim de combater as tantas violências sofridas e que serve de exemplo para as outras personagens que são de gerações posteriores.

[...]

A outra personagem é a Filha de Santo, essa é possivelmente a de maior influência dos princípios do gênero documental, pois a gênese da sua criação foi inspirada no relato de uma filha de santo que pertenceu ao terreiro de mãe Eunice por aproximadamente trinta anos. [...] A história de todos os terreiros que pesquisamos têm memórias de resistência no que diz respeito à garantia dos devotos da matriz afro religiosa de praticarem seus rituais. A Filha de Santo é a personagem que traz essas memórias de embate e resistências, primeiramente baseada na história de mãe Eunice e em seguida misturada às histórias coletadas nos [demais] terreiros.

[...]

O Universitário. Esse personagem teve sua gênese inspirada nas histórias pessoais do próprio ator que interpreta o papel em *IFÉ*, misturadas com histórias e memórias levantadas pela pesquisa de campo. [...] Inserir inquietações individuais faz reverberar as inquietações pessoais do ator Júnior Brum, que é neto de mãe de santo, mas que manteve seu terreiro ativo até os dias de hoje, apesar do falecimento de sua avó em 2018. Júnior Brum também se reconhece negro, homossexual e periférico e essas identidades atravessam a dramaturgia, trazendo os fatos da vida real do ator se misturaram ao universo do Universitário, trazendo as mesmas lutas ideológicas para ambos. O Universitário representa o momento atual das violências sofridas pelos negros e as discussões contemporâneas sobre os racismos ainda sofridos em pleno século XXI e a esperança da emancipação através dos estudos,

conhecimento e politização dos negros, pobres, periféricos e homossexuais em busca de representatividade (AMARAL, 2020, p. 27-9).

A ficha técnica do espetáculo é composta pelos seguintes profissionais: Direção e dramaturgia: Raoní Amaral; dramaturgia que ocorre nos quartos: Andressa Silva, Diego Augusto e Junior Brum; atores: Andressa Silva, Diego Augusto e Júnior Brum; figurinista: Selma Pavanelli; costureira: Rita Magno; cenografia: Ismael Neves; trilha sonora: Raoní Amaral e Tanison Passos; dramaturgia da luz: Raoní Amaral; fotografia e filmagem: Anne Salles, Luana Lopes e Raissa Dourado; produção: Matheus Amorim e Raoní Amaral; projetista: Denise Cristal; assessoria de imprensa: Folk Produções.

No decorrer da pandemia, o coletivo foi contemplado por editais da Lei Aldir Blanc, desse modo pôde revisitar os três trabalhos, inserindo-os em uma programação virtual, única possibilidade naquele momento.

4.10 Palhaços/as vão às praças de Porto Velho

A paulistana Selma Pavanelli, atriz, palhaça e produtora com uma experiência de quase quatro décadas na área artística e tendo participado de diversos coletivos em São Paulo, veio residir em Porto Velho em 2015, onde passou a realizar atividades com o Teatro Ruante, coletivo que havia criado em 2004. No que tange à sua trajetória artística, por não ter ninguém na família que a inspirasse diretamente, ela afirmou que começou por acaso, acompanhando um amigo do trabalho (um escritório de contabilidade), que fazia eventos nos finais de semana. A atriz rememora que ficou muito impressionada com a alegria que o palhaço provocava nos ambientes, pois ao chegar em qualquer festa mudava a energia de todas as pessoas. Foi aí que decidiu que queria fazer aquilo também, quando se percebeu já estava realizando eventos com o tal amigo, o Lindinaldo Neto, o palhaço Alegria.

Depois se somou ao irmão Marcos Pavanelli que a acompanhava e passou a realizar eventos em dupla familiar. Selma, visando aprofundar seus conhecimentos na área circense, passou a frequentar os novos espaços culturais do governo do estado de São Paulo, chamados de oficinas culturais. Aí conheceu os Medeiros, família tradicional circense, que como outros artistas

vinham se dedicando ao ensino, devido ao fechamento de muitos circos Brasil afora. Na perspectiva de formar novos profissionais circenses, os Medeiros atuaram alguns anos na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, situada no bairro Bresser, Zona Leste da cidade de São Paulo.

Selma e Marcos Pavanelli estudaram dois anos com a Família Medeiros, no terceiro ano, a convite dos mesmos já os auxiliava em oficinas ministradas em outros espaços e cidades. A artista relembra que o interessante desse momento foi aprender a didática, isto é, mais do que aprender uma técnica, nesse novo processo, os Medeiros ensinavam a ensinar. Aprendizado que carrega consigo até hoje. A família circense era composta por Alice Medeiros, Marcos Medeiros, Lu e Li Medeiros, as filhas, e Mércia Medeiros, irmã do “seu” Marcos, como ela costuma chamar o mestre.

Selma Pavanelli também teve um encontro significativo, por meio de outra oficina, com Amir Haddad e depois um processo longo, ainda na Amácio Mazzaropi, com João Carlos Andreazza, dessa vez, com esses dois, o aprendizado era sobre o teatro de rua. Para poder acompanhar tais processos ela havia mudado para uma casa mais próxima da oficina cultural, enquanto praticava o que aprendia nos eventos para os quais era contratada.

Resolvida a fundir o circo e o teatro de rua, cria, em 1999, com o seu irmão e a cunhada Simone Pavanelli, a Cia Pavanelli (hoje Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo). Depois convidaram diversos artistas para praticarem juntos, alguns passaram a integrar aquele coletivo, dessa experiência surgiram vários espetáculos e um espaço que o coletivo manteve por alguns anos, o Barracão Cultural Pavanelli na Zona Norte da cidade de São Paulo, mas precisamente no bairro Tucuruvi. Selma permaneceu de 1999 a 2004 na Cia Pavanelli, depois passou a integrar outros coletivos.

Ainda em 2004, com Adailton Alves e Paulo Dantas criou o Teatro Ruante, mas como todos atuavam também em outros coletivos, o Ruante foi ficando quase em segundo plano, mesmo assim produziram três espetáculos: *Clown Show* (2004), *Que palhaçada é essa aqui?* (2005), ambos a partir de reprises e entradas¹⁵¹ tradicionais de palhaços, e *Casamento na roca – pernas pra que te*

151 Para Mário Bolognesi em seu livro *Palhaços* (2003), tal estruturação entre entradas e reprises remonta à uma das bases do chamado circo moderno, no qual as reprises seriam paródias de outros números circenses ditos tradicionais, como por exemplo um número de

quero (2007), o casamento caipira presente nas festas juninas, porém todo realizado em pernas de pau; todos os espetáculos foram pensados, criados e apresentados na rua, tal perspectiva e objetivo acompanha o coletivo ainda hoje.

FIGURA 41 – Apresentação de *Era uma vez João e Maria... e ainda é*



Apresentação realizada no Parque da Cidade de Porto Velho, em 2016. Em cena, ao fundo, Adailton Alves, à frente, Selma Pavanelli, Bruno Selleri e Jamile Soares. Os/as artistas alternam entre o narrar e interpretar as personagens, personificadas por poucos adereços, como por exemplo, o pai, caracterizado por um chapéu, um machado e um colete; já a mãe por uma touca e um avental. Foto: Val Barbosa. Fonte: Arquivo do Grupo.

Em 2015, quando o coletivo sediou-se em Porto Velho/RO, Paulo Dantas já não estava mais presente e o Ruante, ao modo de certas famílias circenses, se torna um grupo familiar, composto por Selma Pavanelli, Adailton Alves e Bruna Alves Pavanelli. O segundo espetáculo da época das origens do grupo, *Que palhaçada é essa aqui?*, foi retomado pelos três e teve estreia ainda naquele ano, em Corumbiara/RO, dentro da antiga fazenda Santa Elina, palco de conflito

acrobacia ou o atirador de facas realizadas pelos palhaços; já as entradas, são esquetes nas quais se extrapolam “os limites da lona” (2003, p. 60), isto é, que abordam outras situações fora do mundo circense.

e de um massacre de camponeses em 1995. Depois o coletivo apresentou-se na capital Porto Velho, na área externa de um espaço que já não existe mais, o Azul com Laranja, e daí em diante não pararam mais.

Em 2016 integram-se ao Grupo novas pessoas, Bruno Selleri e Jamile Soares, e, com o novo conjunto se produz *Era uma vez João e Maria... e ainda é* (Fig. 41). Em um processo de formação de novos palhaços, em 2017, o coletivo criou o *Cabaré Ruante*, espetáculo estruturado a partir de reprises e entradas tradicionais. Este, pensado como aprendizado de novos integrantes é um espetáculo mutante, isto é, passível de mudanças de cenas, bem como os/as palhaços/as que atuam. Ainda naquele ano, se iniciou um processo de contação de histórias, denominado de *Histórias de contar*, levado a cabo sobretudo por Bruno Selleri. Em 2018 o coletivo criou mais um trabalho, compondo no repertório quatro espetáculos, todos de rua, trata-se de *A muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe*, a partir de um fragmento de *Sonho de uma noite de verão* de William Shakespeare; no ano seguinte, mergulham no processo de manter um espaço cultural na cidade, a Casa Ruante, que foi fechada devido a pandemia em 2020. Enquanto esteve aberta ao público, foram desenvolvidos cursos de teatro, técnicas circenses, contação de história e palhaçaria, além de realizarem um sarau mensal.

O espetáculo *Era uma vez João e Maria... e ainda é* recria o conto infantil João e Maria para a rua. Gestado em 2016, ano do golpe contra a presidenta Dilma Rousseff (PT), o espetáculo prenunciava os desastres que viriam, sobretudo em termos da fome, temática principal da história. João e Maria são duas crianças abandonadas na floresta pelos pais, em razão da pobreza que os assola, a interdição ao alimento leva os pais a esta triste e difícil decisão. Além disso, nesse cenário terrível, o espetáculo pode ser visto também pela ótica da exploração infantil, quando, aquilo que na história original representaria a bruxa – e na versão do Ruante é chamado de O Coisa/A Coisa –, põe as crianças para trabalhar para ela/e. Naquele momento histórico do Brasil, para se ter uma ideia, o governo Temer chegou a cortar em 70% as verbas destinadas à fiscalização e combate ao trabalho infantil e às condições análogas à escravidão¹⁵²,

152 Cf. matéria da Rede Brasil Atual, disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/trabalho/com-70-menos-verba-combate-ao-trabalho-escravo-reduz-apontam-auditoes/>. Acesso em: 24 mar. 2023.

informação que era levada à cena e sempre que havia um dado novo era modificada. No que diz respeito à fome, é sabido que no governo seguinte o Brasil voltaria a figurar do mapa da fome¹⁵³. No texto, adaptado por Adailton Alves Teixeira e Selma Pavanelli, afirma-se, logo no início do espetáculo:

ATRIZ 1 – A história que aqui vamos narrar é antiga.
Dos tempos da carochinha!
ATRIZ 2 – Mas o que se passa nela, é dos tempos de ontem
e de agora.
ATRIZ 1 – Contamos para que todos se perguntem:
CORO – Por que isso ainda acontece?
ATRIZ 1 – Histórias de gente humilde, que não noticiam os
jornais.
CORO – Histórias de abandonos e de muitos, muitos ais!
(TEIXEIRA; PAVANELLI, 2016, p. 1).

E logo depois se questiona acerca das condições dos pais de João e Maria:

ATOR – Essas pessoas escolheram isso
Ou foram a isso conduzidas?
ATRIZ – Se a vida os conduziu
Quem conduziu suas vidas?
ATOR – Por que existem favelas?
ATRIZ – Por que há ricos e pobres?
ATOR – Por que uns moram na lama
ATRIZ – e outros vivem como nobres? (TEIXEIRA;
PAVANELLI, 2016, p. 4-5).

Entretanto, para além da discussão acerca da fome e do trabalho infantil, o espetáculo pode trazer outros significados além dos mais aparentes, como aponta Bruno Bettelheim em seu livro *A psicanálise dos contos de fadas* (2021). Ao ficar descontente com certa literatura infantil de sua época, Bettelheim realiza um mergulho nos contos de fadas pelo viés psicanalítico, ainda que, aparentemente, tais contos pouco poderiam ensinar para as crianças acerca da vida moderna.

No entanto, por meio deles pode-se aprender mais sobre os problemas íntimos dos seres humanos e sobre as soluções corretas para suas dificuldades em qualquer sociedade do que com qualquer outro tipo de história compreensível por uma

153 Cf. matéria do G1, disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/07/06/brasil-volta-ao-mapa-da-fome-das-nacoes-unidas.ghtml>. Acesso em: 24 mar. 2023.

criança (BETTELHEIM, 2021, p. 12).

Assim, para o autor, a casa dos pais, situada próxima da floresta para onde são levadas, nada mais é do que os aspectos frustrantes e gratificantes de um suposto e inexistente lar. Desse ponto de vista, a história de João e Maria representaria um amadurecimento das crianças, provocada pela “fabricação de devaneios” no seu enfrentamento aos problemas psicológicos do crescimento. “Nada mudou no final de ‘João e Maria’, a não ser as atitudes interiores; ou, mais corretamente, tudo mudou porque as atitudes interiores mudaram” (BETTELHEIM, 2021, p. 233).

O espetáculo do Teatro Ruante levado à rua, toma como foco o conto de fadas e, ainda que bastante objetivo, se vale de vasto repertório musical, tomado do universo do cancionário infantil – o que promove rápida adesão das crianças e dos pais –, destinado a todos os públicos e a todas as idades, é certo que diverte enquanto instrui. Na ficha técnica do espetáculo constam os seguintes intérpretes: Bruno Selleri, Fabrício Alonso (depois substituído por Adailton Alves), Jamile Soares e Selma Pavanelli; adaptação e direção de Adailton Alves e Selma Pavanelli; produção de Selma Pavanelli e Bruno Selleri; figurino de Selma Pavanelli e confecção de Rita Magno; músicas de Adailton Alves e cancionário popular; adereços Rita Magno e Selma Pavanelli.

A muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe, último trabalho do Grupo, foi criado por meio de recursos do Prêmio de Incentivo às Artes Cênicas do Sesc Rondônia, em 2018. O espetáculo é um fragmento de *Sonho de uma noite de verão* de William Shakespeare, trata-se da parte metateatral, isto é, da representação inserida na peça. Originalmente, no texto do bardo inglês, é encenada por artesãos e no Ruante por palhaços. A partir da construção do palhaço de cada integrante, desenvolvido no processo de formação estimulado e acompanhado por Selma Pavanelli, com os integrantes mais novos do Grupo, eles representam as personagens dessa trágica história – uma espécie de primeiro Romeu e Julieta –, só que o fazem pela ótica cômica dessa figura excêntrica. Apesar de ter havido alguma adaptação, o texto de Shakespeare é mantido quase na íntegra, o que na boca dos/as palhaços/as soa risível em muitos momentos. Entretanto, por meio de elementos improvisacionais, busca-se o diálogo com o tempo presente. O espetáculo foi apresentado na capital e

em algumas cidades do interior de Rondônia, bem como no Acre e no Pará. Luciano Oliveira, professor do Curso Licenciatura em Teatro da Unir, teceu um comentário crítico acerca da estreia do espetáculo:

Ao chegar no lugar da apresentação fomos recebidos pelos belíssimos (e um pouco nervosos, dada a aceleração do coração pela estreia!) palhaços do Ruante. Escrevo belo no superlativo pela primeira impressão que causou em mim o figurino: que primor! E mais beleza e funcionalidade cênica estava guardada para o segundo momento do espetáculo. [...].

E o que falar da interpretação? Como professor dessa difícil disciplina do teatro dou nota 100 para o elenco: Jamile Soares (palhaça Tuminga [...]), Bruno Selleri (palhaço Mazela) e Selma Pavanelli (palhaça Tinnimm). A nota não podia ser diferente, pois um dos objetivos do palhaço é fazer rir. E o público riu à beça com as confusões desse trio clownesco. Dentre tantas piadas ouvidas, vai entrar para a história da palhaçaria de Rondônia a baralhada de Tuminga, que confunde fio vital com fio dental. Nesse momento, a área de vivência do Sesc Esplanada vai abaixo com tantas gargalhadas da plateia. [...]

[...]

E a dramaturgia de *A muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe*? Que “confusão” gostosa foi essa que vocês fizeram nestes dias de escuridão política que vivemos? Misturar Shakespeare, Brecht, *gags* cômicas, improvisos e #s (hashtags) é coroar um amadurecimento dramatúrgico que o Teatro Ruante vem tendo desde *Era uma vez João e Maria... e ainda é*¹⁵⁴.

A ficha técnica completa do espetáculos é composta pelos/as palhaços/as Bruno Selleri (Mazela), depois substituído por Stephanie Matos (Belona), Jamile Soares (Tuminga), Maycon Moura (Estilingue) e Selma Pavanelli (Tinnimm); texto de William Shakespeare com adaptação e direção de Adailton Alves; cenário de Adailton Alves, Ismael Barreto e Selma Pavanelli, com execução cenotécnica de Ismael Barreto; figurinos de Selma Pavanelli; costureira Rita Magno; arte de Flávio Dutka; e produção de Selma Pavanelli e Bruno Selleri.

No período de pandemia, contemplados pela Lei Aldir Blanc local, o Teatro Ruante desenvolveu outras ações significativas, como o Festival PalhAçaí, com duas edições – um evento todo focado no universo circense, sobretudo do/a palhaço/a; bem como um documentário historiando as ações do coletivo desde

154 OLIVEIRA, Luciano. *A muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe – Teatro Ruante*. Disponível em: <https://lucianodiretor.com/2018/09/29/a-muy-lamentavel-e-cruel-historia-de-piramo-e-tisbe-teatro-ruante/>. Acesso em: 03 maio 2023.

sua chegada a Porto Velho¹⁵⁵. Além disso, algumas das integrantes realizaram ações individuais, porém contaram com o apoio e trabalho do conjunto, como Cena Negra Amazônica, proposto por Jamile Soares, e Gritos do Cotidiano, proposto por Stephanie Matos; ambas as ações também tiveram duas edições e contaram com recursos da Lei Aldir Blanc.

FIGURA 42 – *A muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe*



Apresentação dentro do Festival Matias (Rio Branco-AC), em cena Jamile Soares e Selma Pavanelli. Tisbe, ao se dirigir ao túmulo de Nino, local combinado do encontro com seu amado, encontra Píramo morto. Foto: Elías Oliveira. Fonte: Arquivo do grupo.

Além dos espetáculos, o coletivo criou duas cenas curtas, *Ofélia-Pátria* (2018) e *Cotidiano-mulher* (2018), ambas abordam a violência de gênero; em 2017 realizaram uma Mostra de Repertório na Estrada de Ferro Madeira-Mamoré; mantiveram a Casa Ruante por quase dois anos; na pandemia, visando manter seu processo criativo ativo, criaram também o *Quarentena Ruante*, que abordava o dia a dia dos/as palhaços/as, que pode ser acessado em seu canal no YouTube¹⁵⁶. O coletivo tem buscado afirmar a linguagem da palhaçaria na

155 O documentário *Na roda com Teatro Ruante*, foi produzido com recursos da Lei Aldir Blanc do município de Porto Velho em 2021. Disponível em: https://youtu.be/it_8bwYVfhs. Acesso em: 14 jun. 2023.

156 Disponível em: <https://www.youtube.com/@teATroRUAnte>. Acesso em: 14 jun. 2023.

cena porto-velhense. No momento da escrita da pesquisa o Teatro Ruante contava com a participação de Adailton Alves, Bruna Alves Pavanelli, Jamile Soares, Maycon Moura e Stephanie Matos; Bruno Selleri também integrou o coletivo entre 2016 e 2022; Fabricio Alonso integrou apenas a primeira temporada de *Era uma vez João e Maria... e ainda é*.

4.11 Demais coletivos que o sinal fechado impediu o avanço

Para finalizar este capítulo, é importante mencionar, ainda que rapidamente, alguns coletivos que não foram tratados, devido a interdição semiófora aludida no início, isto é, ausência de documentos ou restrição do prazo da pesquisa ou ainda por serem coletivos recentes, como a Trupe dos Conspiradores, que teve sua estreia no ano de 2018, justamente a data até onde nos propusemos encerrar a pesquisa. De todo modo, cabe mencionar que o coletivo nasceu de um projeto de extensão vinculado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Unir, em 2017, e é coordenado pelo professor Luciano Flávio de Oliveira, tendo como estreia o espetáculo *Inimigos do povo*, uma adaptação da obra do dramaturgo norueguês, Henrik Ibsen e realizou durante a pandemia leitura dramatizada do texto *Fegues*, do próprio Oliveira, com a temática LGBTQIAP+¹⁵⁷, e que deve ser montado em breve.

Dentre os coletivos com mais experiência, ainda que tenhamos mencionado no início o trabalho de Jango Rodrigues e seu Grupo Poratim, que atuou na década de 1980, está por se fazer uma pesquisa focada nas contribuições do ator e de seu coletivo. Nessa perspectiva histórica e de longevidade cênica, embora com um processo poético bem distinto, é digno de nota o Grupo Exôdo.

Originário do Grupo Mojuca – Movimento da Juventude Católica, ligado à Paróquia Nossa Senhora das Graças, idealizado e criado em 1972 por jovens católicos, encena a Paixão e Morte de Jesus Cristo durante a Semana Santa. O Grupo Exôdo cresceu a cada ano, provocando a construção da Cidade Cenográfica Jerusalém da Amazônia, situada a 13 km do centro de Porto Velho, na BR-364, sentido Candeias do Jamari, nas margens do rio Garças, no meio da floresta com espécies

157 Para maiores informações, consultar o sítio eletrônico do coletivo. Disponível em: <https://www.trupedosconspiradores.com.br/>. Acesso em: 06 maio 2023.

preservadas, cenário harmonioso onde anualmente é representada a peça *O Homem de Nazaré*, envolvendo cerca de 200 atores e figurantes em dezesseis palcos diferentes, constituindo o espetáculo em um dos eventos culturais-turísticos mais significativos de Porto Velho (BORZACOV, 2011, p. 108-9).

O citado espetáculo, de cunho religioso, atinge um público de milhares de pessoas, sua última edição, no entanto, apresentada em 2023, não ocorreu na cidade cenográfica, mas sim no Palácio das Artes, teatro vinculado à Fundação Cultural do Estado de Rondônia (Funcer). Parece-nos que tal mudança de espaço, modifica um pouco sua estrutura, ainda que não o seu propósito.

Outro coletivo, o Grupo Cuniã, também deve ser mencionado e merece uma pesquisa específica, pois apesar de algumas tentativas não se conseguiu entrevistar seu fundador, Cláudio Vrena (embora tenha sido citado, graças aos documentos levantados), que começou seu trabalho artístico no interior do estado de Rondônia, na segunda metade da década de 1970 e depois migrou para a capital na década de 1980. Apesar de não estar mais em atuação, o coletivo teve significativa contribuição, sobretudo no campo do teatro de animação.

Já O Grupo Dá o Bote, criado na década de 1990 por Carlos Macedo, conhecido na cidade como o poeta Mado, também tem um trabalho performativo interessante, sobretudo a partir das memórias da cidade, tais memórias deram origem aos espetáculos *O rádio nosso de cada ouvinte* e *Tempo bom com poesias passageiras*, ambos escritos pelo poeta, já o segundo, ao que tudo indica, contou com a atuação de Ângela Cavalcante e Carlos Juruna (BORZACOV, 2011). Outro espetáculo do Mado é *Solo e Outros*:

É a visão de um tempo que se mistura com a trilha musical onde gestos, textos, danças são contados com recursos da oralidade e da memória. A busca é a poesia, a cultura e a magia do teatro trabalhado no contexto da cidade tendo a rua, os costumes e as crenças como sua grande vivência. “Solo e Outros” se inspira em pessoas que passaram e que vivem o presente no universo da cidade, que tem um preço, como todas as outras¹⁵⁸.

Carlos Macedo é um filho da terra, um autêntico beradeiro, chegou ao

158 Espetáculo teatral *Solo e Outros* abre nova temporada no auditório da Unir-Centro. Disponível em: <https://www.unir.br/noticia/exibir/748>. Acesso em: 06 maio 2023.

mundo em 1953. Também participou do Conversas de Quinta e destacou que em suas memórias três momentos são fundamentais: a infância em que cria todo um imaginário sobre Porto Velho, a adolescência, momento de afirmação de sua identidade e os anos 1980, momento da sua formação política. Dessas três etapas, pode-se afirmar que o artista Mado, sempre ampliando sua visão de mundo, passou da descoberta do quintal de sua casa, alçou voos pela cidade e depois descobre o Brasil e a América Latina. Além dos três momentos, quatro linguagens/processos lhe acompanham: a poesia, o teatro, a música e a pedagogia popular. Da primeira, muito presente na sua maneira de falar, desenvolve o que chama de “poesia falada”. Da música, apesar de não ter desenvolvido técnica para tocar nenhum instrumento, afirma ter desenvolvido uma sensibilidade para o escutar e isso ele incorpora a seu modo de ser e de construir sua arte. A terceira, a pedagogia popular, tem como referência o método Paulo Freire, que aprendeu e desenvolveu junto aos movimentos populares na década de 1980, aí, é certo, descobriu sua classe e por meio dessa pedagogia pôde ajudar a organizar pessoas a se expressarem com teatro, seja na busca por liberdade, seja acerca de suas reais demandas cotidianas. O poeta Mado continua atuante na cena, intervindo nos saraus da cidade ou eventos políticos, seu último espetáculo foi *Inventamos de se ver* (2017), que trata do que chamou memória beradeira-urbana, o poeta escreveu e dirigiu, com atuação de Amanara Brandão e Rafael Barros, dois jovens artistas da cena porto-velhense.

Outro coletivo ainda em atuação é o Grupo Evolução, criado em 2004 por Eules Lycaon, com espetáculos voltados aos espaços abertos e com um foco significativo nas escolas públicas e privadas, também merece ser tratado em pesquisas futuras; destacamos dois espetáculos que já foram bastante apresentados na cidade: *É crime não saber ler* e *Os bichos também amam*¹⁵⁹.

Já o projeto desenvolvido pelo diretor mineiro Marcelo Felice junto à Secretaria Estadual de Justiça e do Sest/Senat, deu origem ao Coletivo Bizarrus¹⁶⁰. Trata-se de um processo teatral bastante significativo com os

159 Conferir o sítio eletrônico do coletivo, disponível em: <http://grupoevolucao.ro.blogspot.com/>. Acesso em: 06 maio 2023.

160 Luciléia Leandro de Souza, em artes Léia Leandro (07/12/1962-29/08/2021), que cursou Licenciatura em Teatro na Unir, escreveu seu TCC (2015) acerca do trabalho de Marcelo Felice e sua equipe. A atriz também atuou com menores carentes nos anos 1990 e participou de algumas edições do FEMUT. Cf. matéria disponível em:

apenados do estado nos anos 1990 e que se estendeu pela primeira década no novo milênio na cidade de Porto Velho. Desse processo foram criados dois espetáculos, que, inclusive, puderam circular nacionalmente¹⁶¹. O processo com os apenados deixou de existir, por falta de investimento do judiciário e Marcelo Felice mudou-se para outro estado, no entanto, retornou à Porto Velho em meados de 2023 disposto a retomar o projeto.

Borzacov (2011) cita alguns coletivos que, a julgar pela inexistência de ações ao longo da pesquisa, não existem mais, trata-se do Grupo Diz-Farsa, criado por Ruymar Pereira Lima – a autora não cita o ano de criação, e a Cia Titânica de Teatro, criada por Almício Fernandes em 2000 – apesar de o coletivo não existir mais, seu fundador é discente do Curso Licenciatura em Teatro da Unir e continua atuante na cena porto-velhense. Já o Grupo Sentidos, de acordo com Borzacov (2011), foi criado inicialmente por Helly Chateaubriand, Fabiano Carmo de Lima, Elisângela Alves de Almeida, Hélio de Albuquerque Silva Sobrinho, Luís Nascimento dos Reis, Cristileido Pereira de Souza e Teogines Silveira do Nascimento. A atriz Teogines do Nascimento, também é estudante do Curso Licenciatura em Teatro e tem continuado o trabalho de modo individual, mas mantendo o nome do coletivo, além disso, contribui com outros coletivos na confecção de figurinos e tem realizado incursões no campo da performance.

No citado campo artístico, da performance, o professor Luiz Daniel Lerro, também do Curso de Licenciatura em Teatro, criou em 2019 o Fórum Norte de Performance, e tem mobilizado estudantes e instituições locais, com os quais realizou dois encontros chamados Mercado Performance-Arte, além de um fórum com a participação de professores de outras universidades, sobretudo da região Norte do Brasil.

Por fim, de acordo com a documentação a que tivemos acesso, em relação aos coletivos acerca dos quais pudemos nos aprofundar um pouco mais, focamos em sua relação histórica, isto é, temática e/ou pelo assunto abordado nos espetáculos; para uma investigação poético-estética, talvez precisássemos

<https://newsrondonia.com.br/noticias/2021/08/29/faleceu-leia-leandro-um-icone-de-porto-velho-que-deixara-muitas-saudades/>. Acesso em 06 maio 2023.

161 Para conferir um pouco desse processo há um documentário produzido pelo Tribunal de Justiça de Rondônia, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6Hx_u1xgLGU&ab_channel=TJRond%C3%B4nia. Acesso em: 06 maio 2023.

de um recorte menor. Nesse sentido, este é um trabalho inicial, porta de entrada para pesquisas futuras.

5 CONCLUSÃO

A partir dos ciclos econômicos aqui estudados, é certo que o terceiro, no qual se insere a colonização, quando ocorrem uma massa de migrantes por meio das estradas abertas – e que posteriormente desdobra-se em diversas atividades econômicas, como a agricultura familiar, a mineração, madeireiras, mas gera também a concentração de terras nas mãos de poucos, os grandes latifúndios –, foi um ponto de inflexão cultural. Tal processo ocorreu sobretudo a partir da década de 1970 e, como os anteriores, foi “coordenado” pelo Estado brasileiro, enquanto vigia a ditadura civil-militar. Tais elementos marcaram em especial a geração que produziu na década de 1980, quando houve intensificação desta inflexão cultural. Adolfo Sánchez Vázquez, que apresenta um olhar marxista sobre a arte e a cultura, afirma:

O princípio histórico obriga a situar os fenômenos estéticos e artísticos no tempo, tanto em relação com o que os precede como com seu próprio tempo. Justamente por essa dupla vinculação, interna e externa, serão considerados com uma estabilidade relativa e sem perder de vista, portanto, que se acham submetidos a um processo incessante de mudança. [...] E, embora se considere que a obra artística transcende a sua época, nem por isso se sai da história, já que as condições de sua própria perduração são também históricas (1999, p. 65).

A observação, de nosso ponto de vista, é fundamental, posto que os artistas aqui apresentados, em sua maioria decorrem de tal processo migratório e em suas buscas criativas tiveram que lidar com as contradições de produzir sua arte teatral em diálogo com a sua realidade, buscando entender os processos históricos local enquanto se adaptavam e procuravam se posicionar criticamente frente a tal ordem histórica na qual estavam imersos. A história local, estruturada em ciclos exploratórios, de diversos modos se refletiu nas produções teatrais ao longo das quatro décadas analisadas, tais criações, no entanto, viveram seus momentos de ascenso e descenso. Por isso mesmo, a história do teatro praticado em Porto Velho é cheia de altos e baixos, momentos de rica produção e outros de quase paralisia, sendo esta intermitência uma característica significativa do período estudado.

A década de 1980 foi muito rica em trocas internas e externas, um marco

inclusive em termos de organização e uma profusão criativa; já nos anos 1990 houve um refluxo e as produções diminuíram, havendo certa desarticulação dos fazedores, sobretudo entre capital e interior do estado, porém, novos artistas surgiram na cena porto-velhense; dos anos 2000 em diante houve uma retomada, sobretudo no campo de eventos significativos, como os festivais, notadamente o Amazônia Encena na Rua e o Palco Giratório, mas é ainda um processo em curso, no qual os artistas seguem em luta para afirmar a cena teatral; é nesse último período também que ocorrem as primeiras formações em nível superior na área.

Desse modo, ao se analisar criticamente as produções elencadas, sempre se tratou de uma cena amadora, no sentido daqueles que fazem porque amam, já que até hoje se pode contar nos dedos as/os poucas/os artistas que viveram ou vivem profissionalmente de sua arte, isto é, que podem dedicar-se integralmente ao seu fazer artístico; é certo que a luta pela sobrevivência é uma das questões que têm levado à intermitência da cena porto-velhense. Por isso mesmo, ainda que tenha havido e há um número significativo de coletivos – e a opção pelo modo de produção e organização em teatro de grupo, demonstra também que esta talvez seja a única possibilidade de criar, posto não haver produtoras independentes que reúnam elenco para produzir espetáculos –, a história marca pessoas abnegadas, mais do que coletivos estáveis, pois estes sempre tiveram alta rotatividade de fazedores em seus grupos. No entanto, é importante reafirmar, a busca sempre foi por uma produção coletiva.

Alexandre Mate, na monumental obra *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentido e manifestações em processo de lutas e de travessias*, afirma que, devido ao abandono do estado, “[...] para se dedicarem à linguagem teatral, artistas (pertencendo ou não a uma mesma família) tinham de formar coletivos, no sentido de conseguir criar e existir por meio da linguagem teatral” (2020, p. 22). Por isso mesmo, essas junções em grupos vão coligindo saberes e práticas populares historicamente sedimentadas, porém, sempre as reinventando: “Obra viva, tecida por meio de graus variados de clareza quanto ao seu existir estético, as produções do teatro de grupo, na medida em que politizam os sujeitos da criação, tendem, tantas vezes, a transcender o estético em direção ao ético” (MATE, 2020, p. 22).

Outra característica importante que se pode afirmar, é que no período

abordado – porém possível observar para além do tempo estudado –, o produzido se caracterizou pela criação de obras apresentadas em múltiplos espaços, em especial os de rua e o praticado em espaços alternativos, posto que os ditos locais “formais”, os prédios teatrais, são recentes na cidade de Porto Velho. Talvez, por isso mesmo, tenham buscado realizar suas programações nos espaços abertos. Alguns espaços físicos, anteriormente, quando houve, ocorreram por esforços dos fazedores, como a tentativa de construção do teatro municipal nos anos 1980 ou a Sala 30 da Unir, o primeiro cria certo movimento em torno da proposta e o segundo uma tentativa do Quebracabeça, em especial Ângela Cavalcante e Alejandro Bedotti, ainda que com vínculos institucionais com a Unir; ou ainda, mais tarde, o Tapiri, do grupo O Imaginário, único coletivo da cidade com espaço próprio, mas que foi colocado à venda em setembro de 2022.

Os teatros estaduais, Palácio das Artes e Guaporé, foram inaugurados em 2014, porém ainda é árduo o acesso a estes equipamentos culturais por parte dos/as artistas locais; já o Banzeiros é um equipamento vinculado à Secretaria de Educação do Município de Porto Velho, o que dificulta também o acesso aos artistas, por não estar vinculado à pasta da cultura, à Fundação Cultural de Porto Velho (Funcultural). De todo modo, teatro pode e deve ser praticado em qualquer espaço, é preciso lembrar que prédios vieram *a posteriori*, o teatro nasceu nos espaços abertos. Como afirma o mestre Amir Haddad, teatro não é arquitetura, dramaturgia não é literatura, ator não é papel, por isso mesmo, “O teatro é filho da história e não da ideologia” (HADDAD, 2008, p. 156).

Do ponto de vista das características elencadas, cabe ainda mencionar que a cidade tem uma grande demanda por políticas públicas de cultura, em específico, aquelas voltadas ao teatro, justamente para que haja continuidade e deixe de existir as intermitências, bem como para que os artistas aprofundem suas poéticas, sua relação com o público e com a cidade, desse modo, como consequência, poderá haver menor rotatividade de artistas nos coletivos e os trabalhos tornar-se-ão continuados. A falta de espaços formais levou também os coletivos a uma outra característica, a não cobrança de ingressos – embora saibamos que na atualidade ninguém pode se dar ao luxo de dizer que vive de bilheteria em qualquer parte do Brasil. Na esmagadora maioria das ações, projetos e apresentações na cidade não há cobrança de ingressos, o que veio a

tornar-se um hábito entre o público, o que leva novamente à necessidade de políticas públicas de cultura, justamente para dar sustentação a este serviço público prestado pelos/as fazedores/as de teatro.

A própria política pública de cultura existente no estado é muito recente, incipiente e também intermitente; quanto ao município, pode-se afirmar categoricamente que não existe. Assim, os poucos grupos teatrais que conseguem recursos fora do estado, sejam advindos da União ou via patrocínio, amparados em leis de renúncia fiscal, são os que realizam eventos maiores e significativos, e conseguem criar trabalhos com uma maior capacidade de adesão de profissionais, inclusive agregando convidados de outros estados. Nesse aspecto, O Imaginário, mais uma vez, é uma exceção, pois tem se destacado não só ao manter um evento como o Festival Amazônia Encena na Rua, bem como fazer a manutenção de seu espaço, o Tapiri, e dar continuidade a certa pesquisa cênica e temática acerca da história local, como a trilogia criada sobre o universo da mulher inserida no ciclo da borracha.

Ademais, podemos afirmar que o teatro praticado em Porto Velho resiste, sempre na incerteza, mas resiste graças à persistência de algumas poucas pessoas, porém com capacidade de agregar outras em torno de si, isso foi o que se revelou no limite das quatro décadas aqui abordadas. Evidente, e como afirmado, a pesquisa tem lacunas, pois, apesar do longo período estudado, nem sempre se encontrou documentos, outras vezes apenas pessoas são citadas, sem que houvesse possibilidade de uma reflexão mais aprofundada, por isso mesmo muitos/as não foram nomeados/as, citados/as, merecendo mais estudos, de modo a complementar esta pesquisa, que consideramos um passo inicial. Ao mesmo tempo, há recorrência na prática e na documentação das pessoas e coletivos aqui apresentadas, por isso se compreende que se trata de um recorte significativo do universo teatral na cidade de Porto Velho. Esperamos e desejamos que venham mais e mais pesquisas, para se somarem a esta, só assim conseguiremos dimensionar melhor o teatro praticado na capital rondoniense, inclusive sobre o mesmo período aqui abordado, porém com outros enfoques, por exemplo, com as abordagens poéticas de cada grupo ou artista; ou cobrindo outros períodos históricos ainda não tratados, afinal o teatro praticado na cidade tem mais de cem anos. Há muito o que se fazer, para que possamos conhecer mais sobre os/as abnegados/as artistas teatrais dessa

jovem cidade, mas que, no entanto, já é centenária e o teatro sempre esteve presente, desde seu início.

Ao analisar especificamente as criações ao longo do período pesquisado, pode-se afirmar também que o teatro porto-velhense reflete e refrata a realidade histórico-social, no sentido de que, em sendo ou cumprindo certo papel “civilizatório”, em seu sentido moderno, ele, o teatro, não se realizou ou se realizou precariamente e essa precariedade é também sua refração ao sentido moderno do progresso e da sua consequente devastação, como vimos no primeiro capítulo. Herbert Marcuse (2001), afirma que há dois tipos de definição para o progresso, sendo um quantitativo, que mesmo entre avanços e recuos, aumentou o conhecimento e as capacidades humanas em geral, de maneira a dominar o próprio meio humano e o natural. “O resultado desse progresso é a riqueza social crescente” (MARCUSE, 2001, p. 99). Mas o autor se pergunta se tal modelo contribui para o aperfeiçoamento humano. A este progresso técnico, ainda na perspectiva de Marcuse (2001), se opõe um segundo, qualitativo, que foi elaborado por uma filosofia idealista, na qual se buscou realizar a *liberdade humana*, que resultaria na progressiva humanização de homens e mulheres, “[...] no desaparecimento da escravidão, do arbítrio, da opressão e do sofrimento” (MARCUSE, 2001, p. 100). Entretanto, como bem lembra o autor, há conexões entre ambos os conceitos, sendo o progresso técnico *conditio sine qua non* para o progresso humanitário. De nossa parte, podemos afirmar que ambos se revelaram desastrosos para a região amazônica, em especial Rondônia, seja porque o primeiro levou ao desenvolvimento irracional capitalista a qualquer custo, seja porque, o segundo, de ordem qualitativa, é calcado em práxis idealista e eurocêntrica, que nega a materialidade concreta de outros povos e culturas, servindo apenas para se impor como *cultura dominante*, portanto, a serviço da barbárie, como temos visto historicamente. Ambas as definições de progresso manifestam aquilo que o xamã Davi Kopenawa (2015) chamou de povo da mercadoria – o indígena, como afirmou, se viu na obrigação de “escrever” seu manifesto cosmopolítico, ditado pelos espíritos e seus ancestrais, posto que “Os brancos não pensam muito adiante no futuro. Sempre estão preocupados demais com as coisas do momento” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 64).

O “povo da mercadoria” e todo seu progresso fincou sua “pata” de maneira

tão pesada, como disse outro sábio indígena, Ailton Krenak (2019), que fez com que nomeássemos nossa era de antropoceno. O modo de vida do povo da mercadoria, guiado por seu progresso de destruição criativa e produção destrutiva, continua a realizar suas tarefas, condenando santuários naturais, como a Amazônia, onde está a maior biodiversidade do planeta, “[...] mas se a floresta for completamente devastada nunca mais vai nascer” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 65). Eis a queda do céu contra o qual lutam os xamãs. Voltando a Marcuse, ainda que este chame o conceito de progresso qualitativo de “humanitário”, tal proposição conduziu a muitas barbáries, como o colonialismo e neocolonialismo, afinal como o próprio autor afirma, “[...] não é de modo algum evidente que o progresso técnico leva automaticamente ao progresso humanitário” (MARCUSE, 2001, p. 100). O autor afirma ainda que, entre o século XVIII e XIX, ocorre certa neutralização entre o progresso quantitativo e qualitativo:

[Auguste] Comte e [John Stuart] Mill procuram definir o conceito de progresso sem recorrer a valores: do progresso técnico enquanto tal não pode resultar a perfeição humana. Isso significa, entretanto, que o elemento qualitativo do progresso se vê cada vez mais relegado para o domínio da utopia. Ele se encontra nos sistemas pré-científicos, em seguida nos socialistas-científicos em que o elemento humanitário triunfa sobre o elemento técnico, e não no próprio conceito de progresso. Este é neutro livre de valores ou pretensamente livre de valores (MARCUSE, 2001, p. 101).

De tal progresso livre de valores, surge o conceito tão em voga ainda hoje, *produtividade* – “[...] não somente no sentido de aumentar a produção de bens materiais e intelectuais, mas também no sentido de uma dominação universal da natureza” (MARCUSE, 2001, p. 102). Se a resposta para tal questão pode ser fragilmente respondida com um “para satisfazer as necessidades”, podemos acrescentar ainda outras perguntas: satisfação de quem e a que custo? O que está posto a toda humanidade é que estamos no limiar da vida humana na Terra. De outro lado, faltou ao “progresso qualitativo” ocidental certo perspectivismo (CASTRO, 2018), isto é, um olhar diferenciado sobre as culturas, pois o eurocentrismo moderno também criou o colonialismo e tem continuado seus neocolonialismos.

A produção artística do período estudado também reflete e refrata a

realidade social na qual está inserida em sua própria poética, pois os artistas buscaram, em muitos exemplos apresentados no terceiro capítulo, criar espetáculos nos quais fosse possível apreender uma história local a contrapelo. Desse modo, é um teatro que carrega em sua organização, sua história e sua prática poética e estética, a dialética material de suas condições histórico-social; é um corpo estranho na história de violências do estado; violências que sofreu e sofre, posto que até os dias atuais padecer de certo abandono pelos entes representativos do Estado brasileiro. Uma parte dos espetáculos abordados no terceiro capítulo dão conta de tais contradições e, não obstante, apesar das contradições, os/as fazedores/as de teatro têm continuado a contar suas histórias, e quem assim o faz, na concepção de Ailton Krenak (2019), ajuda a adiar o fim do mundo.

Assim, podemos concluir a pesquisa do seguinte modo: a) o signo do progresso que *funda* a cidade criou o mito do vazio demográfico, recorrendo a ideologia de uma modernização que não se completou, sendo, ao mesmo tempo, devastadora para os povos originários e suas culturas; daí advém o(s) semióforo(s), sobretudo de certas relíquias, sejam elas a EFMM ou certos “vultos” históricos, sempre retomados, “chamados à luz” a cada novo ciclo econômico e exploratório, responsáveis por um passado que não passa; b) é certo que a partir da década de 1970 em todo o estado houve uma inflexão cultural, isto é, ocorreu uma mudança de valores e de relação muito profundas com o território e com aqueles e aquelas que já habitavam estas plagas, o próprio teatro aqui estudado é fruto desse processo, ainda que em vários momentos e tentativas, tal linguagem artística buscou o diálogo e a compreensão do que se vivia e viveu nesse processo de mudanças históricas profundas; c) tal teatro e seus fazedores, em sintonia com o que ocorria no restante do país, que vivia os estertores da ditadura civil-militar e a esperança de construção de uma nação melhor e mais justa para mais pessoas, juntou-se ao movimento nacional, representado pela Confenata, ainda que tenha chegado tardiamente ao movimento nacional, inclusive em relação aos estados vizinhos, de todo modo, organizam-se na década de 1980 em um processo que possibilitou a criação da Fetear, a criação de encontros e festivais e a disputa pela política pública de cultura, em uma junção entre a capital e o interior do estado, fortemente irmanados em laços de solidariedade, que, nos parece, não mais se repetiram –

ao menos não com a mesma força – nem mesmo em momentos mais favoráveis como a chegada ao poder do projeto democrático e popular na virada do milênio; d) daquele momento único, dentro de nosso recorte, e mesmo que se possa apontar certas contradições, o teatro, ainda que em movimentos oscilatórios em altos e baixos e sempre precarizado em suas condições materiais, plantou sementes na capital rondoniense; e) tal precarização a que aludimos, decorre, de nosso ponto de vista, devido à ausência de um movimento permanentemente organizado e que seja forte o suficiente para fazer frente ao Estado, ao menos em seus dois entes, o município e a unidade federativa (esta depende também dos laços com os artistas das demais cidades rondonienses), como ocorreu na década de 1980 com a Fetear; bem como – já que não há uma força possível que possa pressionar tal construção – uma política pública de cultura efetiva. Ainda que haja mudanças recentes nessa direção, sobretudo a partir de 2017, porém de modo também intermitente – talvez os novos encaminhamentos por parte da União, via retomada do Ministério da Cultura com a Política Nacional Aldir Blanc possam vir a ser um diferencial em tal conjuntura. Outro fator que pode ser acrescentado são os processos de formação na linguagem no estado, apenas um curso superior e uma ou outra experiência de cursos livres, desse modo, a disseminação dessa linguagem artística está sempre aquém do necessário; f) nesse ciclo vicioso de precariedade, de serem poucos, de padecerem da ausência de políticas públicas efetivas, geram o amadorismo da cena – não em sentido pejorativo, diga-se sempre –, amadorismo no sentido de que são poucos aqueles/as que podem dedicar-se em tempo integral à sua arte, o que faz com que a sedimentação da linguagem teatral na cidade esteja sempre em uma linha frágil. Ainda que, vale ressaltar, venha lentamente aumentando a quantidade de artistas, o que é positivo, somado a existência de dois festivais longevos, como o Amazônia Encena na Rua e o Palco Giratório, que auxiliam de modo significativo no fortalecimento da cena e na divulgação da linguagem, na sensibilização e na formação de público; g) desse modo, retomando a perspectiva inicial de nossa pesquisa, o levantamento histórico aqui apresentado, soma-se como mais um tijolo na construção da história do chamado teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

A Cena Negra Amazônica: 2ª noite. 2021. 1 vídeo (02:16:58). Publicado pelo canal do Teatro Ruante. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VlqRDILSams&t=10s&ab_channel=teATroRUAnte. Acesso em: 25 jul. 2021.

A estrutura da Usina Hidrelétrica Jirau. In: *Jirau Energia*, s. l., s. d. Disponível em: <https://www.jirauenergia.com.br/conheca-a-uhe/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

ACOSTA, Alberto. Extrativismo e neoextrativismo: duas faces da mesma maldição. In: DILGER, Gerhar; Lang, Miriam; PEREIRA FILHO, Jorge (Orgs.). *Descolonizar o imaginário*. Trad.: Igor Ojeda. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, 2016.

ADORO CINEMA. *Filme Ex-Pajé*. Direção: Luiz Bolognesi. Brasil, 2018. 1 sinopse. Distribuidor: Netflix. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-261394/>. Acesso em: 16 out. 2021.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. 2ª ed. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Trad.: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

AMARAL, Januário. *Mata virgem*: terra prostituída. São Paulo: Terceira Margem, 2004.

AMARAL, Raoní Izoli. *Ífé* – um grito de resistência. 36 f. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Departamento Acadêmico de Artes da Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2020.

AMBIRES, Juarez Donizete. O vocábulo paulista e algumas de suas implicações. In: *Revista Histórica*. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo. v. 12, nº 13, janeiro/fevereiro/março, 2004, p-56-60.

ANTUNES, Ricardo. Trabalho intermitente e uberização do trabalho no limiar da indústria 4.0. In: _____. (Org.) *Uberização, trabalho digital e indústria 4.0*. São Paulo: Boitempo, 2010, p.11-22.

ARAÚJO, Alexandre Falcão. *Teatro de rua e universidade*: imbricamentos entre

o popular e o político no ensino superior público de teatro no Brasil. 359f. 2021. Tese (doutorado) Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021a.

ARAÚJO, André Luiz Mendes. Organização dos trabalhadores das artes cênicas no DF em tempos pré-pandêmicos. In: *XVII ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. 27-30 julho de 2021, Salvador, Bahia, 2021b. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132384.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2022.

ARAÚJO, Jordeanes do Nascimento *et al.* *Mapeamento social como instrumento de gestão territorial contra o desmatamento e a devastação: processos de capacitação de povos e comunidades tradicionais: ribeirinhos, extrativistas e moradores das comunidades deslocadas por hidrelétricas no rio Madeira (RO): o reassentamento voluntário de Vila Jirau*. Manaus: UEA Edições, 2014.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad.: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 16ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail/VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 13ª ed. Trad.: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.

BANDEIRA do Brasil. In: *Mundo Educação*, s.l., s. d. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiadobrasil/bandeira-brasil.htm>. Acesso em: 31 maio 2022.

BARBOSA, Ana Mae. Interterritorialidade na arte/educação e na arte. In: BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian (orgs.). *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. São Paulo: Edições Sesc, 2008, p. 23-44.

BARBOSA, Ricardo. A educação do homem e a educação estética do homem. In: HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir (Orgs.). *Educação estética: de Schiller a Marcuse*. Rio de Janeiro: Nau; Edur, 2011.

BARROS, Fabiano Tertuliano. *A humanização dos mitos e lendas amazônicos na dramaturgia amazônica*. 38f. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade de Brasília/Prolicen. Porto Velho, 2013. 38 f. Disponível em: bdm.unb.br/bitstream/10483/7111/2013_FabianoTertulianoDeBarros.pdf. Acesso em: 14 set. 2017.

_____. Festival Palco Giratório do Sesc Rondônia. In: *Palco Giratório: Circuito Nacional*. Rio de Janeiro: Sesc, 2013.

BARROS, José D'Assunção. *Cidade e história*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BATISTA, Andressa; GISELE, Jessiane; ALB, Ana Paula; ALVIM, Valeska (Orgs.). *Foco nelas: mulheres nos bastidores da cena teatral do Acre e de Rondônia*. Porto Velho: Semear Cultura, 2022.

BECKER, Bertha K. *Amazônia*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1994. (Col. Série Princípios; 192)

BEDOTTI, Alejandro. Hoje tem espetáculo? *In: O Imparcial*. Porto Velho, 23 de dezembro de 1986, s.p.

_____. *Pedros e Pedros na conquista do Eldorado*. Texto datilografado. s.d.

BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *O anjo da história*. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BERGER, John *et ali*. *Modos de ver*. Trad.: Ana Maria Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad.: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 41ª ed. Trad.: Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

BLACMAN, Cledenice; AREMA, Dagoberto Buim; BRABO, Tânia Suely Antonelli Marcelino. Afro-Antilhanos em Porto Velho, Brasil: história, cultura e alfabetização. *In: Revista Humanidades e Inovação*. Palmas, RO, v.7, n. 7-7, 2020. p.48-62.

BLANCO, Simone Vieira Nieto; BAMBIRRA, Vera Magalhães. A figura feminina no seringal: vozes silenciadas. *In: Revista Commnitas*. Rio Branco, v1, n1, (Jan-Jun), 2017, p. 144-160.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*. Trad.: Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: EdUnesp, 2003.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BORZACOV, Yêdda Pinheiro. *Porto Velho: imagens culturais*. Porto Velho, 2011.

_____. *Rondônia cabocla*. Porto Velho: Instituto Histórico e Geográfico de Rondônia, 2002.

'BRASIL é uma virgem que todo tarado de fora quer', diz Bolsonaro ao falar sobre Amazônia. In: G1, Brasília, 06 jul. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/07/06/brasil-e-uma-irgem-que-todo-tarado-de-fora-quer-diz-bolsonaro-ao-falar-sobre-amazonia.ghtml>. Acesso em: 16 out. 2021.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2ª ed. Trad.: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRUM, Eliane. *Banzeiro òkòtò: uma viagem à Amazônia centro do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BUARQUE, Chico. *Rebichada*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/86038/#album:os-saltimbancos-trapalhoes-1981>. Acesso em: 18 ago. 2020.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* 2ª ed. Trad.: Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. Trad.: Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: EdUnesp, 2017.

CALDAS, Alberto Lins. *Nas águas do texto: palavra, experiência e leitura em história oral*. Porto Velho: Edufro, 2001.

CARDIM, Ricardo. Arqueologia do desastre. In: *Quatro Cinco Um*, São Paulo, 01 set. de 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/meio-ambiente/arqueologia-do-desastre>. Acesso em: 18 out. 2021.

CARDOSO, F. S. Formas alienadas da produção: destruição criativa e produção destrutiva. *Geosp – Espaço e Tempo* (Online), v. 22, n. 3, p. 572-590, dez. 2018. ISSN 2179-0892. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geosp.2018.138601>. Acesso em: 27 out. 2022.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 401-417.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARLETO, Simone. *Práxis da atorabilidade na formação de atores e atrizes*. Guarulhos: Carleto Editorial, 2021.

_____. *Processos de criação coletivo-colaborativos*. Guarulhos: Carleto Editorial, 2021.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo crítico-histórico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: EdUnesp, 1997.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

CAVALCANTE, Maria Madalena de Aguiar; SANTOS, Leonardo José Cordeiro. Hidrelétricas no Rio Madeira-RO: tensões sobre o uso do território e dos recursos naturais na Amazônia. In: *Confins* [On line], n. 15, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/7758#quotation>. Acesso em: 07 ago. 2023.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

_____. *Cidadania cultural*. São Paulo: Perseu Abramo, 2006.

_____. *Convite à filosofia*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

CIACCHI, Andrea. Botânico, *ma no solo*: a viagem de Luigi Buscalioni na Amazônia em 1899. In: *Revista Escritas do Tempo*. v, 1, n. 3, nov-2019-fev/2020,

p. 226-246. Disponível em: <https://periodicos.unifesspa.edu.br/index.php/escritasdotempo/article/view/1153/496>. Consultado em: 13 abr. 2021.

CIENTISTA Carlos Nobre fala sobre "enorme risco" de a Amazônia sumir. In: *DW Brasil*, s. l., 31 maio 2022. Disponível em: <https://youtu.be/kjsYwbh7kTY>. Acesso em 07 jun. 2022.

COELHO, Edmar. Rondon – o moderno bandeirante das selvas amazônicas. In: FUNDAÇÃO CULTURAL DE RONDÔNIA. *Compêndio da história e cultura de Rondônia*. Porto Velho: Funcer, 1995.

COHEN, Ilka Stern. *Bombas sobre São Paulo: a revolução de 1924*. São Paulo: EdUnesp, 2007.

COMPÊNDIO DA HISTÓRIA E CULTURA DE RONDÔNIA. Vol. II. Porto Velho: Fundação Cultural do Estado de Rondônia (Funcer), 1994.

_____. Vol. III. Porto Velho: Fundação Cultural do Estado de Rondônia (Funcer), 1995.

COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva; Discurso sobre o espírito positivo; Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; Catecismo positivista*. Seleções de textos de José Arthur Giannotti; tradução de José Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores)

CONHEÇA RONDÔNIA. s.l.: Governo do Território Federal de Rondônia, 1976.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*: Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Wagner Cabral. Baiando com Catirina e Pai Francisco: desejo e malandragem no auto do Bumba-meu-boi. In: *Clio - Revista de Pesquisa Histórica*. n. 21, Recife: Universitária, 2005.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. Trad.: Roberta Baarni. São Paulo: Hucitec, 1999.

CUNHA, Euclides. *À margem da história*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

DARNTON Robert. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. 5ª ed. Trad.: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

DE DECCA, Edgar Salvadori. *1930, o silêncio dos vencidos: memória, história e revolução*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DELGADO, Malu. Helder Barbalho: o “rei do Norte” usa o discurso de proteção à Amazônia para ampliar seu poder. In: *Portal Samaúma*, s.l., 28 ago. 2023. Disponível em: https://sumauma.com/helder-barbalho-o-rei-do-norte-usa-o-discurso-de-protecao-a-amazonia-para-ampliar-seu-poder/?fbclid=IwAR1NDPmOrTeYECmjlxrN0n6D_R_YWLFumf2uY0UxbD7BhEU0rO_NqJalo8. Acesso em: 29 ago. 2023.

DEL PRIORE, Mary. *História da gente brasileira, volume 3: República – memórias (1889-1950)*. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público. In: *Urdimento – Revista de Estudos de Artes Cênicas*. Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 75-83. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008075>. Acesso em: 4 out. 2022.

DIA do evangélico deixa de ser considerado feriado em Rondônia. In: *Federação das Associações Comerciais e Empresariais de Rondônia*, s.l., 31 mar. 2020. Disponível em: <https://facer.org.br/dia-do-evangelico-deixa-de-ser-considerado-feriado-em-rondonia/>. Acesso em: 31 jul. 2023.

DIEFENTHAELER, Sibeli da Silva. *O Projeto Democrático e Popular e a Democracia de Cooptação: uma relação com o controle social no SUS e o amoldamento da classe trabalhadora ao capitalismo*. 199f (2018). Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DUARTE, Rodrigo. *A arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial, ni identidad, ni

campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. In: *Rebento*. São Paulo, n. 12, p. 8-32, jan-jun 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/503/299>. Acesso em: 09 dez. 2020.

_____. Convívio e tecnovívio: entre infância e babelismo. In: DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Trad.: Sérgio Molina. São Paulo: Sesc, 2016.

DUNKER, Christian. Qual a diferença entre o Real, o Simbólico e o Imaginário? 1 vídeo (04:59). Publicado pelo canal Christian Dunker. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aokkRvErfvM&ab_channel=ChristianDunker. Acesso em: 25 jul. 2021.

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso: ou progresso como ideologia*. São Paulo: EdUnesp, 2006.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad.: Sandra Castello Branco. São Paulo: EdUnesp, 2005.

_____. *Ideologia*. Trad.: Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Edunesp; Boitempo, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad.: José Antônio Ceschim. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador* (Volume 1): uma história dos costumes. 2ª ed. Trad.: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ENTENDA por que algumas pessoas não se infectaram com a covid-19. In: *Record News*. São Paulo, 2021. YouTube: 08:38. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gxnVp7KIZVU&ab_channel=RecordNews. Acesso em: 21 nov. 2021.

ESTRADA de Ferro Madeira Mamoré. Intérprete Bado. Porto Velho, 2016. YouTube: 06:18. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F85Mx8WKLKc&ab_channel=GustavoAbreu%3APoesiaeHumanidades. Acesso em: 27 set. 2021.

ESTRADA de Ferro Madeira-Mamoré. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Wikimedia Foudation, 2016. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Estrada_de_Ferro_Madeira-Mamor%C3%A9. Acesso em: 12 out. 2021.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Trad.: Fátima Murad. São Paulo: EdUsp, 2017.

FEDERAÇÃO DE TEATRO DO ACRE (Org.). *FETAC e o teatro acreano*. Rio Branco: Fundação Municipal de Cultura, Esporte e Lazer Garibaldi Brasil, 2020.

FERRON, Fabio Maleronka. *O primeiro fim do MinC*. 179 f. 2017. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

FESTIVAL Matias. In: *Cia Visse Versa*. Rio Branco, 2021. Disponível em: <https://www.ciavisseeversa.com/festival-matias>. Acesso em: 08 set. 2023.

FETAC E O TEATRO ACREANO. Rio Branco: Fundação Municipal de Cultura, Esporte e Lazer Garibaldi Brasil, 2020.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1990.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 4ª ed. Trad.: Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 219 f. 2003. Dissertação (Mestrado) Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

FLORENTINO, Adilson. A problematização epistemológica do saber teatral. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (Orgs.). *Cartografias do ensino do teatro*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

_____. A pesquisa qualitativa em artes cênicas: romper os fios, desarmar as tramas. In: TELLES, Narciso (Org.). *Pesquisa em artes cênicas: textos e temas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. 2ª ed. Trad.: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Senac, 1999.

FONSECA, Dante Ribeiro da; VIANA, João Paulo Saraiva Leão. *Do Território do Guaporé ao estado de Rondônia: geopolítica, eleições e mudança de elite na Amazônia*. Boa Vista: Editora UFRR, 2020.

FONSECA, Dante Ribeiro da. Major Guapindaia de Souza Brejense, primeiro

superintendente (prefeito) de Porto Velho (1915-1916). In: *Gente de Opinião*, Porto Velho, 30 mar. 2018. Disponível em: <https://www.gentedeopinioao.com.br/colunista/dante-fonseca/major-fernando-guapindaia-de-souza-brejense-primeiro-superintendente-prefeito-de-porto-velho-1915-1916-por-dante-ribeiro-da-fonseca>. Acesso em: 01 jan. 2022.

_____. Uma cidade à Far West: tradição e modernidade de Porto Velho. In: *Porto Velho conta a sua história*. Porto Velho: Prefeitura Municipal / Secretaria de Cultura Esporte e Turismo, 1998. p. 13-54.

FOUCAUT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24ª ed. Trad.: Laura Fraga de Almeida. São Paulo: Loyola, 2014. (Col. Leituras Filosóficas)

FRANÇOIA, Carla Regina. O simbólico e a clínica psicanalítica: o início da teoria lacaniana. In: *Revista AdVerbum*, vol 2 (1), jan a jun de 2007, p. 87-101.

FRAZÃO, Kenny. *Festival Estudantil Municipal de Teatro – FEMUT*: o teatro da década de 90! 112 f. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) Instituto de Artes – Programa Pró-Licenciatura – Licenciatura em Teatro, Universidade Federal de Brasília; Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*: saberes necessários à prática educativa. 35ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007. (Col. Leituras)

_____. *Educação como prática da liberdade*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FREITAS, Fernando Coelho; VILARINO, Maria Terezinha Bretas; SANTOS, Mauro Augusto dos. Os soldados da borracha: uma migração de trabalhadores cearenses para a Amazônia no âmbito da participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial. In: *História Unicap*, s.l., v. 11, jan/jun de 2019, p. 107-117. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/338130382_Os_Soldados_da_Borracha_a_migracao_de_trabalhadores_cearenses_para_a_Amazonia_no_ambito_da_participacao_do_Brasil_na_Segunda_Guerra_Mundial. Acesso em: 02 jun. 2022.

FREITAS, Marcos. *Tira a canga do boi*. Não publicado, s,d.

FREITAS, Sônia Maria de. *História oral*: possibilidades e procedimentos. 2ª ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

FUJITA, Fábio. Fogo na usina do desenvolvimento acelerado. *In: Piauí*, São Paulo, Edição 56, maio 2011. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/fogo-na-usina-do-desenvolvimento-acelerado/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

GIANNOTTI, José Arthur. Comte (1798-1857): vida e obra – José Arthir Giannotti. *In: COMTE, Auguste. Curso de filosofia positiva; Discurso sobre o espírito positivo; Discurso preliminar sobre o conjunto do positivismo; Catecismo positivista*. Seleções de textos de José Arthur Giannotti; tradução de José Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores) GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2ª ed. Trad.: Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

GOMES, Ana Kézia. Em Ranking de 100 cidades, Porto Velho, fica na 98ª posição na qualidade de saneamento básico. *In: PORTAL G1*, Porto Velho, 11 mar 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/03/11/em-ranking-com-100-cidades-porto-velho-esta-na-98a-posicao-na-qualidade-de-saneamento-basico.ghtml>. Acesso em: 23 ago. 2021.

_____. Rondônia é o segundo estado do país com maior índice de feminicídio. *In: G1 Rondônia*. Rondônia, 08/03/2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2023/03/08/rondonia-e-o-segundo-estado-do-pais-com-maior-indice-feminicidios.ghtml>. Acesso em: 13 abr. 2023.

GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. Trad.: Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

GORAYEB, Anísio. Rondônia e o nascimento de uma nova estrela no azul da União. *In: Tudorondônia.com*, Porto Velho, 04 jan. 2020. Disponível em: <https://www.tudorondonia.com/noticias/rondonia-e-o-nascimento-de-uma-nova-estrela-no-azul-da-uniao,42386.shtml>. Acesso em: 16 out. 2021.

GRITO dos excluídos. *In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre*. [São Francisco, CA: Wikimedia Foudation, 2016. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grito_dos_Exclu%C3%ADdos. Acesso em: 08 set. 2023.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. A batalha da borracha: propaganda política e migração nordestina para a Amazônia durante o Estado Novo. *In: Revista de Sociologia*, nº 9, 1997, p. 95-102.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2ª ed. São Paulo:

Perspectiva, 2009.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

HADDAD, Amir. Espaço e ideologia. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (Orgs.). *Tá na Rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá na Rua, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad.: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2008.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad.: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: EdPUC; Apicuri, 2016.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. 2ª ed. Trad.: Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 8ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HINO de Porto Velho-RO. In: *Letras*, s.l., s. d. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/hinos-de-cidades/945670/> Acesso em: 08 ago. 2021.

HINO de Rondônia. In: *Portal do Governo do Estado de Rondônia*, Porto Velho, s.d. Disponível em: <http://www.rondonia.ro.gov.br/casa-militar/institucional/hinos-e-cancoes/hino-de-rondonia/>. Consultado em: 02 set. 2021.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre história*. Trad.: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLANDA, Diêgo. Dia do evangélico: pastores e estudiosos explicam crescimento do 'fenômeno' protestante em RO. In: *G1, Rondônia*, 18 jun. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2019/06/18/dia-do-evangelico-pastores-e-estudiosos-explicam-crescimento-do-fenomeno-protestante-em-ro.ghtml>. Acesso em: 01 jun. 2022.

HUGO, Victor. *Desbravadores*. Porto Velho: ABG, 1998.

IASI, Mauro Luís. *Ensaio sobre consciência e emancipação*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

IASI, Mauro; FIGUEIREDO, Isabel Mansur; NEVES, Victor (Orgs.). *A estratégia democrático-popular: um inventário crítico*. Marília: Lutas Anticapital, 2019.

INDÍGENA Uru-eu-wau-wau morto em Rondônia vinha sofrendo ameaças havia meses, dizem ambientalistas. *In: G1*, Rondônia, 20 abr. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2020/04/20/indigena-uru-eu-wau-wau-morto-em-rondonia-vinha-sofrendo-ameacas-havia-meses-dizem-ambientalistas.ghtml>. Acesso em: 25 jul. 2021.

IPEC: Lula lidera no Amazonas, empata no Amapá e perde para Bolsonaro em Rondônia. *In: Rede Brasil Atual*, São Paulo, 25 ago. 2022. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2022/08/ipec-lula-lidera-no-amazonas-empata-no-amapa-e-perde-para-bolsonaro-em-rondonia/>. Acesso em 22 set. 2022.

JACI – Sete pecados de uma obra amazônica. Direção: Caio Cavechini, Carlos Juliano Barros. Distribuidora: Globoplay, 2015. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/jaci-sete-pecados-de-uma-obra-amazonica/t/t8RTKJtK1R/>. Acesso em: 02 jun. 2022.

JANUZELLI, Antônio. *A aprendizagem do ator*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992. (Col. Série Princípios; 64)

JK em Vilhena e a última árvore da BR-364. *In: Extra Rondônia*, Vilhena, 06 nov. 2017. Disponível em: <https://www.extraderondonia.com.br/2017/11/06/jk-em-vilhena-e-a-ultima-arvore-da-br-364/>. Acesso em: 01 jun. 2022.

JORNAL ALTO MADEIRA. Porto Velho. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=843911&PagFis=1>. Acesso em: 10 dez. 2018.

KEMPER, Lourdes. *Cacoal, sua história sua gente*. Goiânia: Grafopel, 2002.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad.: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIRBY, Michael. On acting and not acting. Trad.: Lúcia Romano. *In: ZARRILI, Philip B. Acting (re)considered. A theoretical and practical guide*. London, New York: Routledge, 2002, p. 40-52.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. 5ª ed, Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Aprender com Bertolt Brecht. *In*: KOUDELA, Ingrid Dormien (Org.). *Um voo brechtiano*: teoria e prática da peça didática. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Col. Debates; 248)

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LACAN, Jacques. Imaginário, simbólico e real. Palestra de 1972. (2019). 1 vídeo (51:43 min). Publicado pelo canal Folha Serra. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yfHPPrXZjBU&ab_channel=FolhaSerra. Consultado em: 25 jul. 2021.

LAS CASAS, Frei Bartolomé de. *O paraíso destruído*: a sangrenta história da conquista da América Espanhola. 2ª ed. Trad.: Heraldo Barbuy. Porto Alegre: L&PM, 2007.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7ª ed. Trad.: Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Editora Unicamp, 2019.

LEITE, Luzirene do Rego. *A formação do professor de teatro na educação a distância*: um estudo da Licenciatura em Teatro do programa Pró-licenciatura na Universidade de Brasília. 353 f. 2014. Tese (Doutorado) Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2014.

LIMA, Jória. *Cabaret*, paródia do amor romântico. Porto Velho, 2012. (Inédito)

LOPES JÚNIOR, José Maria. *Mito-drama*: processos de ensino e aprendizagem de teatro com indígenas de Rondônia. 262 f. 2015. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

LOPES, Júnior. *Neteatro*: processos de criação de espetáculos online – meu palco é a web. Porto Velho: Semear Cultura, 2022.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Ilha da Ira. *In*: BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Assuntos Culturais. Fundação Nacional de Artes. *Concurso de teatro universitário*: prêmio de publicação (1975). Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1978. (Col. Prêmios, 10)

_____. *Cultura Amazônica*: uma poética do imaginário. Obras reunidas (Volume 4). São Paulo: Escrituras, 2000.

LÖWY, Michael. A revolução fotografada. In: LÖWY, Michael (Org.). *Revoluções*. Trad.: Yuri Martins Fontes. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 09-19.

MACHADO, Abnael. A veneranda senhora Labibe Aiéch Bártolo. Disponível em: <https://www.gentedeopinioao.com.br/abnael-machado/a-veneranda-senhora-labibe-aiech-bartolo>. Acesso em: 23 jan. 2023.

MAFRA, Clara. *Os evangélicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Global, 1997.

MANCHETE (Revista). In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Wikimedia Foudation, 2016. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Manchete_\(revista\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Manchete_(revista)). Acesso em: 31 maio 2022.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e psicanálise*. Trad.: Wolfgang Leo Maar; Robespierre de Oliveira; Isabel Loureiro. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

MARQUES, Isabel; BRAZIL, Fábio. *Arte em questões*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2014.

MARTINS, José de Souza. A vida privada nas áreas de expansão da sociedade brasileira. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. *História da vida privada: contrastes da intimidade contemporânea* (vol. 4). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARTINS, Thays. Vídeo mostra ataque de garimpeiros a Yanomamis. In: *Correio Braziliense*, Brasília, 11 maio 2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2021/05/4923702-video-mostra-ataque-de-garimpeiros-a-yanomami-tres-invasores-morreram.html>. Acesso em: 25 jul. 2021.

MARTUSCELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993.

MARX, Karl. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. Trad.: Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011. (Col. Marx-Engels)

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto do Partido Comunista. In: BOGO, Ademar (Org.). *Teoria da organização política: escritos de Engels, Marx, Lênin, Rosa, Mao*. São Paulo: Expressão Popular, 2005. p. 83-125.

MATE, Alexandre. [À guisa de] apresentação: alguns coros teatrais inseridos nas práxis do [sujeito histórico] teatro de grupo. A explosão de uma estética poético-

militante a (em)cantar a história, as cidades e suas gentes. In: MATE, Alexandre *et al* (Orgs.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo*: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias. São Paulo: Lucias, 2020.

_____. *A produção teatral paulistana dos anos 80 – R(ab)iscando com faca o chão da história*: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança (vol I). 340 f. Tese. (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, FFLCH-USP, 2008.

_____. *Circo Navegador*: 25 anos de um coletivo teatral a sulcar territórios representacionais [por incontáveis avenidas chamadas B.r.a.s.i.l.]. São Paulo: edição do Autor, 2023.

MEDEIROS, Edilson Lucas de. *Seringueiro – O desbravador da Amazônia*. Porto Velho: Edição do autor, 2010.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral*: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. 5ª ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MEIRA, Márcio Augusto Freitas de. O martírio de mulheres indígenas do rio Negro em documentos do Serviço de Proteção aos Índios (1914-1915). In: *BOLETIM do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas. Belém, PA, v. 16, n. 1, 2021, p. 1-21.

MENDONÇA, Sônia Regina de; FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil recente*: 1964-1992. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2001. (Col. Série Princípios)

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, jul. 2003.

MENEZES, Virgínia Lúcia da Fonseca. Quem matou Zefinha? Aracaju: não publicado, 1999. (Digitado)

MENGHI, Renato. *Porto Velho*: cidade centenária, porto entrevisto. Porto Velho: Temática, 2015.

MESQUITA, Bernardo. *Das beiradas ao beiradão*: a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas. Manaus: Valer, 2022.

MINISTRO do Meio Ambiente defende passar 'a boiada' e 'mudar' regras enquanto atenção da mídia está voltada para a Covid-19. *In: G1*, s.l., 22 maio de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/22/ministro-do-meio-ambiente-defende-passar-a-boiada-e-mudar-regramento-e-simplificar-normas.ghtml>. Acesso em: 08 set. 2021.

MIRANDA, Danilo dos Santos (Org.). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural*. São Paulo: Edições Sesc, 2007.

MIRANDA, Gabriela Alves. *Saúde e doença na Batalha da Borracha: os médicos do Serviço Especial de Mobilização dos Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA) (1942-1944)*. Disponível em: https://www.13snhct.sbhct.org.br/resources/anais/10/1345066948_ARQUIVO_SaudeeDoencanaBatalhadaBorracha_envio2.1.pdf. Acesso em: 31 maio 2022.

MONTEIRO, José. *O folclore em Porto Velho*. 2ª ed. Porto Velho: Primmor, 2006.

MONUMENTO de 4 m em alusão à pecuária é colocado na entrada de Ariquemes, RO. *In: G1*, Ariquemes e Vale do Jamari, 27 jul. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/ariquemes-e-vale-do-jamari/noticia/monumento-em-alusao-a-pecuaria-e-colocado-no-trevo-da-entrada-de-ariquemes-ro.ghtml>. Acesso em: 07 out. 2021.

MOSTAÇO, Edécio. *Nelson Rodrigues: a transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.

NASCIMENTO, Maria das Graças. Migrações nordestinas para a Amazônia. *In: Revista de Educação, Cultura e Meio Ambiente*, vol. II, n. 12, dez-1998, p. 1-13. Disponível em: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://www.revistapresenca.unir.br/artigos_presenca/12mariadasgracasnascimento_migracoesnordestinasparaaamazonia.pdf. Acesso em: 05 jan. 2022.

NASCIMENTO, Shirleyton. *Direito público, subjetividade e sofrimento: a desterritorialização em Mutum-Paraná*. Rio de Janeiro: Mover, 2017.

NETTO, José Paulo. *Pequena história da ditadura brasileira (1964-1985)*. São Paulo: Cortez, 2014.

NOTA de pesar. *In: Sindicato dos Trabalhadores em Educação no Estado de Rondônia*, Porto Velho, 22 ago. 2022. Disponível em: <https://sintero.org.br/noticias/geral/nota-de-pesar-/2982>. Acesso em: 29 set. 2022.

NÚBIA, Jheniffer. Casos de feminicídio em Rondônia crescem mais de 233% nos quatro primeiros meses de 2022. In: *G1 Rondônia*. Rondônia, 12/05/2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2022/05/12/casos-de-feminicidio-em-rondonia-crescem-mais-de-233percent-nos-primeiros-quatro-meses-de-2022.ghtml>. Acesso em 13 abr. 2023.

O *ESTADÃO*. Tarô-Bequê vai encantar: Quebracabeça leva lenda indígena ao teatro. Porto Velho, 24 e 25 de agosto de 1986, s.p.

OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. *Integrar para não entregar*: políticas públicas e Amazônia. Campinas, SP: Papirus, 1988.

_____. *Modo capitalista de produção e agricultura*. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVEIRA, Luciano. A muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe – Teatro Ruante. Disponível em: <https://lucianodiretor.com/2018/09/29/a-muy-lamentavel-e-cruel-historia-de-piramo-e-tisbe-teatro-ruante/>. Acesso em: 03 maio 2023.

_____. A ópera do beradeiro: cantos de merda, gosto de esgoto, perfume de vômito!. Disponível em: <https://lucianodiretor.com/2016/04/17/a-opera-do-beradeiro-cantos-de-merda-gosto-de-esgoto-perfume-de-vomito/>. Acesso em: 05 maio 2023.

OLIVEIRA, Luiz Leite de. O Jango de Porto Velho. Disponível em: <https://www.gentedeopinioao.com.br/opinioao/o-jango-de-porto-velho-por-luiz-leite-de-oliveira>. Acesso em: 23 jan. 2023.

OLIVEIRA, Magda. Programação especial marca 34º ano da morte de padre Ezequiel Ramin em Cacoal, RO. In: *G1*, Cacoal e Zona da Mata, 16 jul. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/ro/cacoal-e-zona-da-mata/noticia/2019/07/16/programacao-especial-marca-34-ano-da-morte-de-padre-ezequiel-ramin-em-cacoal-ro.ghtml>. Acesso em: 01 jun. 2022.

OMS: Mais de 1 milhão de pessoas morreram por covid em 2022 no mundo. In: *Correio Braziliense*, Brasília, 25 ago. 2022. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/mundo/2022/08/5032038-oms-mais-de-1-milhao-de-pessoas-morreram-por-covid-em-2022-no-mundo.html>. Acesso em: 30/08/2022.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e texto*: formulação e circulação dos sentidos. 3ª ed, Campinas, SP: Pontes, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (Dir.). *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, s.d.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

PALITOT, Aleksander Allen Nina. *Rondônia: uma história*. Porto Velho: Imediata, 2016.

PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. Texto, espaços e sujeitos sociais: outras linguagens na cena teatral brasileira. In: CARREIRA, André; LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Orgs.). *Estudos teatrais: GT História das Artes do Espetáculo – ABRACE*. Florianópolis: Ed. Udesc, 2009.

PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 14ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PENNA, Rejane Silva. *Fontes orais e historiografia: avanços e perspectivas*. Porto Alegre: EdPucRS, 2005.

PERES, João. *Corumbiara: caso enterrado*. Santo André: Elefante, 2015.

PERROT, Michele. *Mulheres públicas*. Trad.: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: EdUnesp, 1998.

PIGNARRE, Robert. *História do teatro*. 3ª ed. Portugal: Publicações Europa-América, s.d.

PONTES, Fábio. Interesses por mercado de carbono ressuscita conflitos agrários. In: *Nexo*, s. l., 17 mar. 2023. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/externo/2023/03/17/Interesse-por-mercado-de-carbono-ressuscita-conflitos-agr%C3%A1rios>. Acesso em: 31 jul. 2023.

PONTES, Nádia. Por que Rondônia é o estado que mais mata mulheres no

Brasil. In: *DW Brasil*, s. l., 28 mar. 2023. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/por-que-rond%C3%B4nia-%C3%A9-o-estado-que-mais-mata-mulheres-no-brasil/a-66648450>. Acesso em: 29 ago. 2023.

PORTELA, Fernando; OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. *A Amazônia*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

PORTO VELHO CONTA A SUA HISTÓRIA. Porto Velho: Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Turismo (SEMCE), 1998.

POZZETTI, Gislaine Regina. *Revisitação do lendário amazônico através da escritura dramática*. Manaus: UEA Edições, 2015.

PREVITALI, Fabiane Santana; FAGIANI, Gilson César. Trabalho digital e educação no Brasil. In: ANTUNES, Ricardo (Org.). *Uberização, trabalho digital e indústria 4.0*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 217-235.

PRIORE, Mary del. *Histórias da gente brasileira, volume 3: República – Memórias (1889-1950)*. Rio de Janeiro, 2017.

_____. *Histórias da gente brasileira, volume 4: República – Testemunho (1951-2000)*. São Paulo: Leya, 2019.

PROJETO PEDAGÓGICO CURRICULAR DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO. Porto Velho: Departamento de Artes, Universidade Federal de Rondônia, 2013. Disponível em: https://dartes.unir.br/uploads/93775625/PPCs/758_ppc_licenciatura_em_teatro_unir.pdf. Acesso em: 21 jul. 2022.

_____. Porto Velho: Departamento de Artes, Universidade Federal de Rondônia, 2016. Disponível em: [https://dartes.unir.br/uploads/93775625/PPCs/758_ppc_teatro_versao_de_11_03_2016%20\(1\).pdf](https://dartes.unir.br/uploads/93775625/PPCs/758_ppc_teatro_versao_de_11_03_2016%20(1).pdf). Acesso em: 21 jul. 2022.

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

REAL Forte Príncipe da Beira. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2016. https://pt.wikipedia.org/wiki/Real_Forte_Pr%C3%ADncipe_da_Beira. Acesso em: 16 maio 2022.

REAL Forte Príncipe da Beira, em Rondônia, está em obras. In: *Portal IPAHN*, 19 dez. 2018. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4950/real-forte-principe-da-beira-em-rondonia-esta-em-obras-de-revitalizacao>. Acesso em: 18 maio 2022.

RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos – como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

_____. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª ed. São Paulo: EdUnesp, 2014.

ROCHA, Marilza. No aniversário de 103 anos de Porto Velho, memorialista conta história da capital de Rondônia. In: *Rondônia Agora*, Porto Velho, 02 out. 2017. Disponível em: <https://www.rondoniagora.com/especiais/no-aniversario-de-103-anos-de-porto-velho-memorialista-conta-historia-da-capital-de-rondonia>. Acesso em: 17 jan. 2022.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80 – Brasil: quando a multidão voltou às praças*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo Nelson Rodrigues: peças psicológicas e míticas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ROCHA, Gilberto de Miranda; BRITO, Sâmia de Oliveira. A construção das usinas do rio Madeira em Rondônia e os impactos no município de Porto Velho: uma abordagem socioeconômica e ambiental. In: *IX CONGRESSO NACIONAL DE EXCELÊNCIA EM GESTÃO*. 20, 21 E 22 de junho 2013. Disponível em: <https://www.inovarse.org/filebrowser/download/15524>. Acesso em: 24 out. 2021.

RODRIGUES, Suely. *Maria.Com*. Porto Velho, não publicado, 2010.

_____. *Minhoca na cabeça*. Porto Velho, não publicado, 2004.

ROSA, Seleste Michels da. CENSURA TEATRAL NO BRASIL: UMA VISÃO HISTÓRICA. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num14/art_08.php. Acesso em: 30 set. 2022.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SALA de situação de Monkeypox. In: *Ministério da Saúde*. Brasília, DF, 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/composicao/svsa/resposta-a-emergencias/sala-de-situacao-de-saude/sala-de-situacao-de-monkeypox>.

Acesso em: 08 set. 2023.

SALDANHA SOBRINHO, Paulo. A razão da construção do Real Forte Príncipe da Beira. In: FUNDAÇÃO CULTURAL DE RONDÔNIA. *História e cultura de Rondônia* (vol. III). Porto Velho: FUNCER, 1995. p. 79-80.

SAMARA, Eni de Mesquita. O discurso e a construção da identidade de gênero na América Latina. In: SAMARA; Eni de Mesquita; SOIHET, Rachel; MATOS, Maria Izilda S. de. (Orgs.). *Gênero em debate: trajetórias e perspectivas na historiografia contemporânea*. São Paulo: Educ, 1997.

SANTO Antônio das Cachoeiras. Direção: Joeser Alvarez e Ariana Boaventura. Roteiro: Marco Teixeira e Joéser Alvarez. Porto Velho, ACME Filmes, 2022. 33:23 min. Disponível em: <https://youtu.be/-Ko6Qowei1c>. Acesso em: 09 fev. 2022.

SANTOS, Márcio Silveira dos. *Longa jornada de teatro de rua Brasil afora*. Porto Alegre: Ueba Editora, 2016.

SANTOS, Maria Luzia Ferreira. *A arte de produzir bonecos e sua manipulação: a estética e a plástica dos bonequeiros de Porto Velho-RO*. Porto Velho: Temática, 2021.

SANTOS, Marlúcio Emídio. *Grupo Quebracabeça de Teatro*. 22 f. 2013. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso), Licenciatura em Teatro. Instituto de Artes da Universidade Federal de Brasília; Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2013.

SANTOS, Nilson. *Seringueiros da Amazônia: sobreviventes da fatura*. Curitiba: Appris, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *Questão de método*. Trad.: Bento Prado Júnior. 2ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

SAÚDE mental e a pandemia de Covid-19. In: *Biblioteca Virtual em Saúde*, s. l., s. d. Disponível em: <https://bvsms.saude.gov.br/saude-mental-e-a-pandemia-de-covid-19/>. Acesso em: 08 set. 2023.

SAVI, Bruno Stamoto. Totem e tabu: dois sistemas simbólicos arcaicos num ponto de vista contemporâneo do capitalismo. In: *ESTUDOS DE PSICANÁLISE*, Rio de Janeiro, n. 55, julho 2021, p. 57-78. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n55/n55a07.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2023.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2008.

_____. *Cultura e política*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SILVA, Amizael Gomes da. *Amazônia*: Porto Velho. Porto Velho: Palmares, 1991.

SILVA, Célio Leandro. *O ritual de Judas na Amazônia de Euclides da Cunha*. Porto Velho: Temática, 2017.

SILVA, Erminia. *O circo-teatro*: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Itaú Cultural; Martins Fontes, 2022.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2021.

SILVA, Sônia Maria de Meneses. Nação de papel: o jornal como possibilidade de investigação histórica na problemática da construção nacional no século XIX. In: FREITAS, Antônio P. Santiago de; BARBOSA, Francisco C. Jacinto; DAMASCENO, Francisco J. Gomes (Orgs.). *Pesquisa histórica: fontes e trajetórias*. Fortaleza: Eduece; Abeu, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. 4ª ed. Trad.: José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

SOBRINHO, Pedro Vicente Costa. *Capital e trabalho na Amazônia ocidental*: contribuição à história social e das lutas sindicais no Acre. São Paulo: Cortez, 1992.

SOUZA, Luciléia Leandro de. *O teatro como instrumento de ressocialização*: a experiência do Grupo Sem Nexo Complexo. 50f. TCC (2015). Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2015.

SOUZA, Márcio. *O palco verde*. Manaus: Marco Zero, 1984.

_____. *Teatro indígena do Amazonas*. Rio de Janeiro: Pasquim, s.d.

SOUZA, Oswaldo Braga de. O que você precisa saber para entender a crise na Terra Indígena Yanomami. In: *Instituto Socioambiental*, s.l., 31 jan. 2023. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/noticias-socioambientais/o-que-voce-precisa-saber-para-entender-crise-na-terra-indigena-yanomami>. Acesso em: 29 ago. 2023.

SOUZA, Valdete. A arte cênica em Rondônia. In: SOUZA, Valdete (Org.). *Memória*: relatos do teatro de Rondônia. Porto Velho: Edufro, 2022, p. 13-53.

SOUZA, Sheila; LERRO, Luiz Daniel. O ensino de Artes no município de Porto Velho: relatório final. Disponível em: <https://eventos.unir.br/index.php/pibic/Seminario2017-2018> Acesso em: 26 jul. 2022.

STANISLAVSKY, Constantin. *A preparação do ator*. Trad.: Pontes de Paula Lima. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

STATES, Bert O. The actor's presence: three phenomenal modes. Trad.: Lúcia Romano. In: ZARRILI, Philip B. *Acting (re)considered. A theoretical and practical guide*. London, New York: Routledge, 2002, p. 21-39.

STERING, Gisele da Silva Santos. *Processo de montagem e recepção do espetáculo* Lete: do rio do esquecimento ao rio Madeira da memória. 65f. TCC (2019). Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2019.

SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e o desafio de pensar a modernidade. In: HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir (Orgs.). *Educação estética: de Schiller a Marcuse*. Rio de Janeiro: Nau; Edur, 2011.

VALENTE, Rubens. *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. *Imaginação e criação na infância*. Trad.: Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

VILHENA, João. *Os pioneiros: Urupá, Presidente Pena, Vila de Rondônia e Ji-Paraná*. Ji-Paraná: Gráfica Líder, 1999.

TEIXEIRA, Adailton Alves. O teatro em Porto Velho em 1917: pistas e sinais a partir do jornal Alto Madeira. In: TEIXEIRA, Adailton Alves; MOREIRA, Jussara Trindade (Orgs.). *Paky`op: experiências, travessias, práxis cênica e docência em teatro*. Porto Velho: Edufro, 2022, p. 143-171.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003.

TEIXEIRA, Marco Domingues Teixeira. A história é um carro alegre, cheio de gente contente que atropela indiferente todo aquele que a negue. In: *Rondônia Já*, Porto Velho, 16 ago. 2021. Disponível em: <https://rondoniaja.com/opiniaio/2021/08/16/a-historia-e-um-carro-alegre-cheia-de-gente-contente-que-atropela-indiferente-todo-aquele-que-a-negue/>. Acesso em: 16 ago. 2021.

TELES, Euler Lopes. Mulheres do Aluá. In: TELES, Euler Lopes. *10 afetos*. Aracaju: Gráfica J. Andrade, 2017.

TERENA, Maurício. Uma vida marcada pela morte. In: *Carta Capital*, São Paulo, 15 fev. 2023. disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/zumbido-justica-antirracista/uma-vida-marcada-pela-morte-a-tragedia-anunciada-do-povo-yanomami/>. Acesso em: 08 set. 2023.

THIÉBLOT, Marcel Jules. *Rondônia: um folclore de luta*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1977.

VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Dicionário do Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

VALHA. Intérprete Banda Quilomboclada. Porto Velho: Estúdio Trilha, 2022. YouTube: 02:55. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GtyRzEX614Q&ab_channel=BandaQuilombocladaOficial. Acesso em: 29 ago. 2023.

VALENTE, Rubens. *Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. *Convite a estética*. Trad.: Gilson, Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... Oba!* Campinas: Edit. Unicamp, 1996.

VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças: história e sociologia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIEIRA, Rita. A construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré. In: *O Rondoniense*, Porto Velho, 03 out. 2018. Disponível em: <https://orondoniense.com.br/a-construcao-da-estrada-de-ferro-madeira-mamore-por-rita-vieira/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

VIRULÊNCIA. Intérprete Alexandre Nero. Rio de Janeiro: Biscoito Fino. 2021. YouTube: 5:25. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iJc-KGOnRg4&ab_channel=BiscoitoFino. Acesso em: 27 set. 2021.

VYGOTSKI, Lev S. *Imaginação e criação na infância*. Trad.: Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

WAGNER, Christiane. Zeitgeist, o espírito do tempo – experiências estéticas. *VER. Cul. e Ext. USP*. São Paulo, nº 12, nov 2014, p. 21-29.

WANENBURGER, Jean-Jaques. *O imaginário*. Trad.: Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

WENZEL, Fernanda. “A Amazônia já era!”: como a imprensa glorificou a destruição da floresta na ditadura militar. *In: O Eco*, s.l., 04 out. 2020. Disponível em: <https://oeco.org.br/reportagens/a-amazonia-ja-era-como-a-imprensa-glorificou-a-destruicao-da-floresta-na-ditadura-militar/>. Acesso em: 18 out. 2021.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Trad.: André Glaser. São Paulo: EdUnesp, 2011.

_____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad.: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOLFF, Cristina Scheibe. *Marias, Franciscas e Raimundas: uma história das mulheres da floresta Alto Juruá, Acre – 1870-1945*. 284f. Tese. (doutorado) Doutorado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.

ZÉ, Tom. *Senhor cidadão*. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/tom-ze/164912/>> Acesso em: 18 ago. 2020.

ZEITGEIST. *In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre*. [São Francisco, CA: Wikimedia Foudation, 2016. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist>. Acesso em: 02 jun. 2022.

Sites consultados

<http://teatroempvh.blogspot.com/>
<https://www.memorateatro.com/>

Entrevistas

BARROS, Fabiano. Entrevista para o pesquisador dentro do projeto Conversas de Quinta, realizada em 31/08/2017. Disponível em: https://youtu.be/W0uUMy_LPWs.

BASTOS, Leninha. Entrevista para o pesquisador, realizada em 20/10/2019. Disponível em: <https://youtu.be/jvPyVVXIT0Y>.

BEDOTTI, Alejandro. Entrevista para o pesquisador por escrito, realizada em 30/04/2020. Inédito.

CAVALCANTE, Ângela. Entrevista para o pesquisador dentro do projeto Conversas de Quinta, realizada 30/03/2017. Disponível em: https://youtu.be/asmyoVKXE_8.

_____. Entrevista para o pesquisador por via remota, realizada 29/04/2020. Disponível em: <https://youtu.be/V2h8Vy5mGmQ>.

DINIZ, Zaine. Entrevista para o pesquisador dentro do projeto Conversas de Quinta, realizada em 25/05/2017. Disponível em: https://youtu.be/CS_gjvefJ3U.

LIMA, Jória. Entrevista para o pesquisador dentro do projeto Conversas de Quinta, realizada em 26/10/2017. Disponível em: <https://youtu.be/FhPYPWTgZbg>.

LOPES, Júnior. Entrevista para o pesquisador, realizada em 20/03/2023. Disponível em: <https://youtu.be/5k4rBaKbNTc>.

LOURENÇO, Bira. Entrevista para o pesquisador, realizada em 04/05/2019. Disponível em: <https://youtu.be/9YLtC0OOEYQ>.

MACEDO, Carlos (poeta Mado). Entrevista para o pesquisador dentro do projeto Conversas de Quinta, realizada, 28/09/2017. Disponível em: <https://youtu.be/mxQF7B0Wljk>.

MARACANÃ, Carlos. Entrevista para o pesquisador, realizada por via remota em 02/11/2020. Disponível em: <https://youtu.be/WVyCUGxWZAU>.

MENDES, Firminetto. Entrevista para o pesquisador por via remota, realizada em 20/05/2020. Disponível em: <https://youtu.be/e1cy7aH0Fyg>.

MOREIRA, Ricardo. Entrevista para o pesquisador, realizado por via remota em 26/05/2021. Disponível em: <https://youtu.be/JtWSHNprPEw>.

PAVANELLI, Selma. Entrevista para o pesquisador, realizada em 05/03/2023. Disponível em: https://youtu.be/8_EBGmBK90s.

RODRIGUES, Suely. Entrevista para o pesquisador dentro do projeto Conversas de Quinta, realizada em 27/04/2017. Disponível em: <https://youtu.be/XzQzrtRnbz0> e <https://youtu.be/LaTLWaSO0l0>.

SANTOS, Chicão. Entrevista para o pesquisador dentro do projeto Conversas de Quinta, realizada em 30/11/2017. Disponível em: <https://youtu.be/tE4k1rZZv6g>.

SILVA, Arnaldo. Entrevista para o pesquisador por telefone, realizada em 19/08/2020.

VILLAR, Elcias; FRAZÃO, Kenny; RODRIGUES, Nery. Entrevista para o pesquisador dentro do projeto Conversas de Quinta, realizada em 29/06/2017. Disponível em: <https://youtu.be/1C5Oc8neL-M>.

ZUMBA, Mário. Entrevista para o pesquisador, realizada em 30/04/2022. Disponível em: <https://teatroempvh.blogspot.com/2022/05/mario-zumba-primeiro-dramaturgo-de.html>.